

أمبرطو إيكو

الأثـر المفتـوح

ترجمة

عبد الرحمن بو علي

دار الحوار

أمبرطو إيكو

الأثر المفتوح

ترجمة: عبد الرحمن بوعلي

دار الحوار

الأثر المفتوح

الكتاب: الأثر المفتوح
المؤلف: أمبرطو إيكو
ترجمة: عبد الرحمن بو علي
الطبعة الثالثة: 2013/4

هذا الكتاب ترجمة جزئية لكتاب أمبرطو إيكو:

L'OEUVRE OUVERTE
Les poétiques de James Joyce
Edtions du Seuil – Paris 1965

ISBN: 978 – 9933 – 477 – 71 - 4

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار



دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
اللاذقية، سورية، ص. ب 1018
هاتف وفاكس: 339 422 41 963+
البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

مقدمـة المترجم

حول مفهوم الانفتاح

-1-

كثيراً ما استعمل النقاد ودارسو الأدب مفهوماً بدا غريباً عن النقد العربي، وإن كان بسيطاً في بعض وجوهه، حتى أصبح هذا المفهوم يطلق بمناسبة وبغير مناسبة على نصوص أدبية كثيرة، ولم يكن الغرض من استعمال هذا المفهوم في معظم الأحيان إفادة قارئ الأدب وتنويره حتى يتمكن من إضافة مفهوم جديد إلى قاموسه النقدي، وإنما كان الغرض في أغلب الأحيان من استعماله هو مجرد الاستعمال.

أما المفهوم / المصطلح الذي نقصد فهو مفهوم "**الانفتاح**" الذي غالباً ما تتم إضافته إلى مفاهيم أخرى كالأثر أو النص أو العمل أو الخطاب أو الأدب، فنقول: "أثر مفتوح" أو "نص مفتوح" أو "عمل مفتوح"....الخ. والواقع أن هذا المفهوم يحتاج إلى شرح طويل لتفسير المراد منه، ولإضاءته الإضاءة الكافية حتى يتبين معناه وتعرف أسسه ومجالاته تطبيقه. ولعل مناسبة ترجمة مؤلف **أمبرطو إيكو: "الأثر المفتوح"** لجديرة بدفعنا إلى البحث في هذا المفهوم دون تطويل ولا ابتسار، وإلى التنقيب عن أسسه، وإلى معرفة مجالات تطبيقه في

بدايات استعماله في مرحلته الأولى، ثم في مرحلة ثانية عندما تمت الاستفادة منه في الأعمال النقدية. فما الذي يقصد من "الأثر المفتوح" أو "النص المفتوح" أو "العمل المفتوح"؟ وما هي أصوله؟ هل هي فلسفية أم إيبستمولوجية أم علمية أم إيديولوجية؟ ومن هم واضعو هذا المفهوم؟

في البداية لا بد من استبعاد الخلط الذي يلتصق عادة بهذا المفهوم، حيث دأبت كتابات نقدية كثيرة على إطلاقه على أي نص. وفي الغالب فإن هذه الكتابات المتحررة من كل القيود المنهجية تقصد منه أن النص يكون مفتوحاً من حيث نهايته وناقصاً من حيث أهدافه، فيكون على القارئ إكمال هذه النهاية الناقصة وإضافة هذا النقص في الأهداف. وهنا يبرز مكمن الخلط الذي أشرنا إليه، لأن مفهوم الانفتاح له دلالته الدقيقة وله معناه اللصيق به، وهذا ما سنقوم بتوضيحه.

-2-

ولا شك أن دلالة مفهوم الانفتاح كانت معروفة منذ القديم: سواء في التراث النقدي اليوناني القديم، أو في النظريات النقدية العربية القديمة أيضاً، أو في النقد الذي تلا تلك العصور القديمة، إلا أن استعمال هذا المفهوم في الدراسات لم يكن يشترك فيه نقاد تلك العصور.

ولعل أول مرة تم فيها استعمال مصطلح **"الانفتاح"** استعمالاً منظماً هي المرة التي كتب فيها **أمبرطو إيكو** أول محاولة نقدية ونظرية هدف منها إرساء قواعد هذا المصطلح، من خلال المداخلة التي قدمها في المؤتمر العلمي الثامن عشر للفلسفة عام 1958، والتي كانت حول "**مشكلة الأثر المفتوح**"، وقد كانت هذه المداخلة بمثابة البذرة التي ستشكل كتابه"**Opera Aperta**" "**الأثر المفتوح**". والواقع أن تطبيق **أمبرطو إيكو** لهذا المصطلح لم يقتصر على العمل

الأدبي، ذلك أنه طبقه على مجالات متعددة مثل الأعمال الموسيقية والتشكيلية والتلفزيون وغير ذلك من المجالات التي ترتبط بالحياة الاجتماعية المعاصرة.

وقد ارتكز **أمبرطو إيكو** - لتوضيح مصطلحه - على مجموعة من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية التي يترك كتّابها الأصليون هامشاً من الحرية للعازفين الذين يقومون بتأديتها أو تأدية مقاطع منها. وهكذا انتهى إلى القول إن هذه الأعمال "تكشف عن المسافة الشاسعة التي تفصل بين مثل هذه الصيغ وتلك التي فرضها علينا التقليد" و"أنها تشكل مجموعة من الوقائع الصوتية التي يقوم المؤلف بتنظيمها بشكل ثابت، فهو يترجمها إلى علامات اتفاقية لكي يتيح للعازف الوصول (مخلصاً بهذا الشكل أو ذاك) إلى الشكل الذي تصوره"، وأنها "لا تشكل خطابات منتهية ومحددة أو أشكالاً محددة بشكل نهائي، فنحن لا نكون في اتجاه بنيوي معطى أمام الأعمال التي تتطلب أن يعاد فيها التفكير وأن تعاش من جديد، ولكن أمام أعمال "مفتوحة" يقوم العازف بتأديتها في الوقت الذي يقوم فيه بدور الوساطة". ومما يضيفه **أمبرطو إيكو** في هذا المجال أنه "يستحسن أن نسجل أننا إذا كنا سنتحدث عن الأعمال "المفتوحة" فبمقتضى اتفاق، وهو أننا نقوم بتجريد المفاهيم الأخرى لكلمة ما لكي نجعلها تعبر عن جدلية جديدة بين العمل ومؤوله". إذن، فمفهوم "الانفتاح" له علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر أو النص أو الخطاب. أما الأثر الفني فهو موضوع جمالي قابل للتأويل عكس ما نعرفه عن علاقة المرور الطرقية - وما شابه - التي لا يمكن إلا أن ننظر إليها نظرة واحدة موحدة، كما أنها لا تقبل التأويل الشخصي، وإلا نزعنا عنها - كما يقول **أمبرطو إيكو** - حتى تعريفها. إن العمل الفني كما **يقول أمبراطو إيكو** "هو من جهة موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه، وهكذا يخلق المؤلف شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراد هو، ولكن، ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس إحساساً شخصياً وثقافة

معينة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبلية، توجه متعته في إطار منظور خاص به". وأكثر من ذلك، فإن عملية الاستحسان تنبع من التمتع بالعمل الفني الذي "يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً ونعيد إحياءه في إطار أصيل".

من هنا إذن يتضح مفهوم "**الانفتاح**" الذي يتعلق بطرف المؤول. وسيتضح هذا المفهوم أكثر لو تتبعنا الأمثلة التي يعطيها **إيكو** عن الآثار المفتوحة سواء في القطع الموسيقية (**لكارلينز ستوك هوسن، ولوتشيانو بيريو، وهنري بوسور، وبيير بوليتز**)، أو في الأعمال الأدبية كما تجلت من خلال "**الاستعارة**" الأدبية أو من خلال نظرية "**الشعر الخالص**" التي تكونت ما بين الإشراقية والرومانسية والتجريبية الإنجليزية، أو من خلال النصوص الشعرية **لفرلين ومالارمي** والنصوص الروائية **لجويس** والمسرحية **لبريخت**، أو في الأعمال الفنية والمعمارية كما تجلى ذلك في **الفن الباروكي**. وسيتضح المفهوم أكثر وبشكل مميز لو سقنا مثال كلية الهندسة المعمارية بجامعة كاراكاس، حيث - كما يقول إيكو" - تتشكل قاعات الكلية من ألواح متحركة بشكل يستطيع فيه الأساتذة والطلبة أن يكيفوا ظروف عملهم مع المشكلة المعمارية أو المتعلقة بتنظيم المدينة التي يدرسونها، وبذلك يغيرون باستمرار البنية الداخلية للبناء".

ولعل المثال الأخير يعطي أكبر قدر من الحرية لمستخدميه، وبالمقابل فإن النص الأدبي "**المفتوح**" يمنح متلقيه نفس القدر من الحرية أو أقل منه قليلاً، ليتمكن من التموقع وسط شبكة من العلاقات النصية.

نخلص من هنا إلى التأكيد على أن جزءاً ضخماً من الإنتاج الأدبي المعاصر - بل ومن الإنتاج الإنساني - يكون مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ، ولأنه يقوم على أساس الرمز فهو مفتوح على التفاعلات والتأويلات. ويعتبر عمل **جويس** الضخم والرائع بدءاً من **أوليس** و **ستيفان البطل** وصولاً إلى **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** مثالاً حياً على هذا التفاعل بين النص والمؤول كما سيظهر ذلك في ثنايا هذا الكتاب المترجم. وكما يوضح ذلك **أمبرطو إيكو**" فعالم **أوليس** هو عالم تنشطه حياة معقدة وغير محدودة، إننا نكتشفه وكأنه مدينة نعود

إليها دائماً لكي نجد وجوهاً ونفهم أناساً ونقيم علاقات واتجاهات من المصالح. لقد أنجز **جويس** مهارة تقنية عالية لكي يقدم لنا عناصر هذه الحكاية في ترتيب يسمح لنا بالوصول إليها بأنفسنا. إنني أشك في أن ذاكرة إنسانية ما تستطيع بعد القراءة الأولى أن تتقبل كل متطلبات **أوليس**، وعندما نعيد قراءتها يمكن أن نبدأ القراءة من أي مكان في النص وكأننا أمام شيء يشبه مدينة حقيقية يمكن أن ندخلها من جميع الجهات".

ومثلما برزت **أوليس** كعمل يجسد النظرية الأدبية التي مثلها **جويس** والتي اتخذت من الانفتاح عنصراً أساسياً في الصياغة الأدبية وفي التعبير عن عالم معاصر يسمه الغموض والحيرة، فإن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أكدت هي الأخرى المسار الذي اختطه **جويس**. إننا حقاً وكما عبر **إيكو** "نجد أنفسنا أمام عالم إينشتايني حقيقي منثن على نفسه (...) وإذن أمام عالم منته وفي نفس الوقت غير محدد، فكل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات، والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع".

- 3 -

ومن دون شك فإن التوضيحات المقدمة بصدد مفهوم "**الانفتاح**" تقودنا إلى الإشارة إلى امتدادات هذا المفهوم في ثقافتنا ونقدنا المعاصرين، وبالتحديد ستقودنا إلى النظرية التي أصبحت مشهورة اليوم باسم **جمالية التلقي** - كما روج لها مروجاها ومؤسساها الأولان **هانس روبير ياوس Hans Robert Jauss** و**لفغانغ إيزر Wolfgang Iser** - تبدو وكأنها امتداد لمفهوم "الانفتاح". ذلك أن بداية ظهور مفهوم الانفتاح كان في نهاية الستينات (1958)، وحينها ظهر مؤلف "**الأثر المفتوح**" **Opera Aperta** في لغته الأصلية (الإيطالية) ليترجم إلى اللغة الفرنسية بعد أربع سنوات (1962)، في حين لم تبزغ

الكتابات الأولى الداعية إلى **جمالية التلقي** إلا في نهاية الستينيات (1969). ومن جهة أخرى، فإن جمالية التلقي ليست إلا تطويراً لما ذهب إليه **أمبرطو إيكو** من قبل، أضف إلى ذلك أن **أمبرطو إيكو** نفسه عاد فطور في مؤلف آخر هو **"القارئ في الحكاية"** (1979) ما أصبح يسمى بـ **"سيميائيات القراءة"**، وهي منهجية في القراءة تعتمد على **المتلقي** الذي لم يعد يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، وتعتمد في أطروحاتها النقدية على مايسمى بـ **"تداولية النص"**. ومنذ الوهلة الأولى يتبين لنا أن منهج إيكو النقدي السيميائي يعتمد على فاعلية القارئ التي يعتبرها في البداية من طبيعة **"استدلالية"**، فأن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقاً من النص سياقاً ممكناً، يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يستعين القارئ بما يسميه إيكو بـ **موسوعته thresaurus**، وإذا أردنا فالأمر يتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق السوسيو - ثقافي".

- 4 -

ومن دون شك فإن مفهوم **"الأثر المفتوح"** الذي وضعه **أمبرطو إيكو** جاء ليسد فراغاً كبيراً كانت تعاني منه الدراسات النقدية، إذ بظهور هذا المفهوم تغير التقليد النقدي السائد الذي اعتاد على التفسير الأحادي والضيق، كما ازدادت قابلية الأعمال الأدبية للتأويل بجميع أشكاله، ثم إن القارئ الأدبي تجاوز عتبات الشروح والتفسير ليرتقي بالعملية النقدية إلى مستوى آخر بحيث أصبح من المفروض أن يقدم القارئ وهو في مواجهة النص كل ما يختزنه من ترسانة تشمل الفكري والثقافي والاجتماعي ... إننا ونحن نلاحظ ذلك سنجد أنفسنا وجهاً لوجه مع الفيلسوف الفرنسي **ميرلو بونتي** الذي أعلن " أنه أساسي بالنسبة للشيء وللعالم أن يقدما مفتوحين (...) وأن يعدانا دائماً بشيء آخر نراه".

وتبعاً لهذا التحول الكبير الذي مس الفاعلية النقدية، وكان قبل ذلك قد مس الجانب الفلسفي، بات لمفهوم "**الأثر المفتوح**" أكثر من علاقة مع الأعمال الأدبية المعاصرة، ومن ضمنها الأعمال الأدبية العربية، وهو بهذا المعنى مفهوم إجرائي يساعد كثيراً في مقاربة هذه الأعمال ودراستها واستنطاق غموضها، مثلما تألق **أمبرطو إيكو** في استنطاق غموض أعمال **جيمس جويس** كما سيظهر من خلال الكتاب.

المترجم



مقدمة المؤلف

من بين أحدث المؤلفات الموسيقية التي تعتمد على الآلات، يوجد عدد منها يتميز بالحرية الكبيرة التي تعطيها للشخص الذي يؤديها. فهذا الأخير لا يملك كما في الموسيقى التقليدية حق تنفيذ تعليمات المؤلف حسب إحساسه الخاص فحسب، بل يتعين عليه أن يؤثر على البنية نفسها للعمل الموسيقي، وأن يحدد مدة النوطات أو تتابع الأصوات في إطار فعل ارتجالي خلاق.

وإليك أمثلة عن ذلك:

1. ففي **كلافيير ستوك XI** لكارليتر ستوك هوسن يقترح المؤلف في نفس الصفحة سلسلة من البنيات الموسيقية على العازف أن يختار منها وبحرية البنية الأولى، ثم أن يرتب البنيات الأخرى. فحرية العازف تؤثر هنا على التتابع "الحكائي" للقطعة وتحقق "تركيباً" حقيقياً للجمل الموسيقية.

2. وفي **مقطع الناي المفرد Sequenza** للوتشيانو بيريو يجد العازف نفسه أمام شبكة موسيقية تمت الإشارة إلى تتابع أصواتها ومدتها، لكن مدة كل صوت مرتبطة بالقيمة التي يعطيها هو إياها، وذلك في إطار زمني عام تحدده النبضات الطبيعية للمؤقتة الموسيقية metronome.

3. وقد شرح هنري بوسور H. Pousseur وهو بصدد تأليف سكامبي Scambi (تبادلات) أن الأثر هو حقل من الإمكانات، وهو دعوة للاختيار أكثر مما هو قطعة. وتتكون سكامبي من ستة عشر مقطعاً، يرتبط كل واحد منها بمقاطع أخرى دون أن يتأثر التواصل المنطقي للأداء الصوتي. وبالفعل فهناك مقطعان يبدآن بشكل واحد وتحددهما خصائص مشتركة، انطلاقاً منها يتطوران بشكل مختلف. وعلى العكس من ذلك هناك مقطعان آخران يمكن أن يؤديا إلى نفس النقطة. وإمكانية البدء والانتهاء بأي مقطع تتيح عدداً كبيراً من التوليفات الكرونولوجية. وأخيراً فإن المقاطع التي تبدأ بشكل متشابه يمكن أن تركب فتخلق بوليفونية بنيوية أكثر تعقيداً. وحسب المؤلف يمكن أن نتخيل تسويق تسجيل للمقاطع الستة عشرة في شريط ممغنط، وإذا ما توفر كل هاو للموسيقى على تجهيز سمعي غالي الثمن نسبياً فسوف يمكن له أن يحقق بتركيبها قدرة إبداعية أصلية، وأن يحقق بمفرده حساسية جديدة في المادة الصوتية وفي الزمن.

1. **وفي السوناتة الثالثة** الخاصة بالبيانو اقترح بيير بوليز P. Boulez قسماً أول (المكون1: "لحن القداس") يتكون من عشرة مقاطع موزعة على عشر صفحات يمكن ترتيبها مثلما نرتب الجذاذات (حتى وإن لم تكن كل المؤلفات مقبولة) وقسماً ثانياً (المكون2: "استعارة") يتكون من أربعة مقاطع، تتيح لنا بنيتها الدائرية إمكانية البداية من أي مقطع بشرط أن نربطه بالمقاطع التالية حتى نغلق الدائرة. إن إمكانيات التأويل تعتبر محدودة، وفي هذه الحالة فإن واحدة من هذه الإمكانيات - "أقواس" - مثلاً تبدأ بوزن تم تحديد زمنه، وتتواصل بأقواس واسعة يصبح الزمن فيها حراً. وتقوم الإشارات التي تحدد صيغة الربط بين مقطع وآخر (بدون انقطاع) بتأمين بقاء نوع من القاعدة، وفضلاً عن ذلك فإن كل بنية موضوعة بين قوسين يمكن ألا تؤدى.

إن هذه الأمثلة الأربعة المختارة من بين أمثلة أخرى كثيرة تكشف عن المسافة الشاسعة التي تفصل بين مثل هذه الصيغ من التواصل وتلك التي

فرضها علينا التقليد. إن أثراً موسيقياً كلاسيكياً - **تتابع باخ، عايدة، أو تقديس الربيع** - يشكل مجموعة من الوقائع الصوتية التي يقوم المؤلف بتنظيمها بشكل ثابت. فهو يترجمها إلى علامات اتفاقية لكي يتيح للعازف الوصول (مخلصاً بهذا الشكل أو ذاك) إلى الشكل الذي تصوره. وبالعكس فإن الآثار الموسيقية التي سبق أن تحدثنا عنها لا تشكل خطابات منتهية ومحددة أو أشكالاً معينة بشكل نهائي. فنحن لا نكون في اتجاه بنيوي معطى، أمام الأعمال التي تتطلب أن يعاد فيها التفكير وأن تعاش من جديد، ولكن أمام آثار "مفتوحة" يقوم العازف بتأديتها في الوقت نفسه الذي يقوم فيه بدور الوساطة[1].

ودرءاً للخلط في المصطلح يستحسن أن نسجل أننا إذا كنا سنتحدث عن الآثار "المفتوحة". فبمقتضى اتفاق، وهو أننا نقوم بتجريد المفاهيم الأخرى لكلمة ما لكي نجعلها تعبر عن جدلية جديدة بين الأثر ومؤوله.

في بعض الأحيان يتحدث علماء الجمال عن "الاكتمال" وعن "الانفتاح" في الأثر الفني، وذلك بقصد إضاءة ما يحدث أثناء "استهلاك" الموضوع الجمالي. فالأثر الفني هو من جهة موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها في عقل المستهلك وإحساسه. وهكذا يخلق المؤلف شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو، ولكن، ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس إحساساً شخصياً وثقافة معينة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق فإن الشكل يكون مقبولاً جمالياً، وبالضبط عندما يكون ممكناً تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعاً كبيراً في المظاهر والأصْدية دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه. (الملاحظة هي أن علامة المرور الطرقية لا يمكن ـ على العكس من ذلك ـ إلا أن ينظر إليها بمظهر واحد، فإخضاعها للتأويل الكيفي Fantaisisite ينزع عنها حتى تعريفها). وبهذا المعنى الأول فإن كل أثر فني حتى، وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو

أثر "**مفتوح**" على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً ونعيد إحياءه في إطار أصيل[2] .

واضح في هذه الحالة أن آثار مثل آثار بيريو Berio أو ستوكهوسن Stockhausen هي آثار "**مفتوحة**" بالمعنى المجازي وبالمعنى الملموس أكثر، فهي (إذا تصورنا الظاهرة بشكل فظ) أعمال غير مكتملة يقدمها المؤلف إلى من يؤولها، وذلك مثلما تؤدي مقطوعات ميكانو Meccano التي من الممكن أن نقول عنها إن مؤلفها لا يهتم بمصيرها. ولأن هذا التأويل الأخير يعتبر غير صحيح ومفارقاً، ينبغي الاعتراف أن التجارب الموسيقية التي تحدثنا عنها، إذا نظر إليها من الخارج، تتعرض لأنواع من اللبس. ومن إيجابيات هذه الأنواع من اللبس أنها على الأقل تدفعنا إلى البحث عن السبب الذي يفرض على الفنانين السير اليوم في هذا الاتجاه، وعن الظروف الثقافية وتطور الذائقة الجمالية التي تحيط بهم. وأفضل من هذا سنتساءل عن مصير التجارب الأكثر مفارقة بالنسبة للنظرية الجمالية.

إن شعرية الأثر "**المفتوح**" كما يقول بوسور[3] تحاول أن تعطي الأهمية لـ "**أفعال الحرية** الواعية" عند المؤول وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، وهو يقول من بينها بإنجاز شكله الخاص دون أن تؤثر فيه أية ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل. ويمكن أن نعارض فنقول (وذلك بالرجوع إلى المعنى الأول والأوسع لكلمة "انفتاح") إن كل أثر تقليدي، وإن كان مكتملاً مادياً، يشترط من مؤوله جواباً شخصياً وإبداعياً. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلف. ولا بد من الملاحظة في هذه الحالة أن علم الجمال تعرض إلى تفكير نقدي معمق حول طبيعة الجانب التأويلي قبل الوصول إلى مثل هذه النتيجة. فقبل بضعة قرون لم يكن الفنان واعياً البتة بما يؤديه الإنجاز. أما اليوم فإنه لا يقبل "الانفتاح" كشيء حتمي، بل أصبح الانفتاح بالنسبة إليه مبدأ إبداع.

إن أهمية العنصر الذاتي في المتعة الجمالية - الذي يتضمن علاقة تفاعلية بين الأثر الذي هو المعطى الموضوعي والذات التي تستقبله - لم تكن غريبة عن القدماء، فقد أشار أفلاطون في **الصوفي** Le sophiste إلى أن الرسامين لم يكونوا يقدمون شخوصهم بشكل واقعي تماماً، ولكن من خلال الزاوية التي من خلالها يتم النظر إلى هذه الشخوص. ويميز فوتريف Vitruve بين التوازي symetrie **والتوازن** eurythmie الذي يعني تكييف الأبعاد الموضوعية مع الضرورات الذاتية للرؤية. ويبين تطور علم المنظور وتطبيقه الأهمية المعترف بها للتأويل الذاتي للعمل الفني جيداً: فاللوحة يجب أن تدرك من خلال العين التي تشاهدها وانطلاقاً من زاوية معينة. وفي هذه الحالة فمن الأمور التي لا تناقش كون هذه الانشغالات لا تعطي الامتياز أبداً لـ "انفتاح" الأثر بل العكس هو الصحيح، فمختلف حيل المنظور هي أيضاً وسائل تجعل المشاهد يرى الموضوع المقدم بطريقة واحدة، هي الطريقة التي اختارها المؤلف وهي **الطريقة الوحيدة الصحيحة**.

لنأخذْ مثالاً آخر، فقد شهد العصر الوسيط تطور نظرية **الاستعارة** التي من خلالها يمكن للكتابة المقدسة (ثم بالتوسع للشعر وللفنون التصويرية) أن تؤول حسب أربعة معان مختلفة: الحرفي والاستعاري والأخلاقي والأناغوجي Anagogire. وتجد هذه النظرية التي عوّدنا عليها دانتي أصولها عند سان بول Saint Paul. وعندما تبنّى هذه النظرية سان جيروم وأوغيستان وسكوت إيريجان وبيد وهيوك وريشار دو سان فيكتور وألان دوليل وبونافونتير وطوماس وآخرون، أصبحت تشكل مفتاح الشعر الوسيط. ويتوفر العمل المبني على هذا المبدأ بدون شك على نوع من "**الانفتاح**". والقارئ يعرف أن كل جملة وكل شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال يتحتم عليه اكتشافها، وهو يختار حسب حالته الذهنية المفتاح الأفضل بالنسبة إليه، و"يستخدم" الأثر بشكل يمكن أن يكون مختلفاً عن الشكل المتبع أثناء قراءة سابقة. والحال أن "الانفتاح" لا يعني هنا أيضاً "غموض" الخطاب و"تعدد" إمكانيات الشكل

وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً بالإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث أن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف. ولقد بيّن ذلك دانتي جيداً في **رسالته الثالثة عشرة**: "فلكي نبين صيغة التطور هذه يجب أن نفحص الأبيات التالية:

In exita Israel de Ægypto , domus Jacob de popolo barbaro Facta est Judea santificatio ejus , Israel petesta ejus .

فإذا نحن أخذناها بمعناها الحرفي فهي تعني أن أبناء إسرائيل خرجوا من مصر زمن موسى، وهي تعبر استعارياً عن الخلاص على يد المسيح، ومعناها الأخلاقي هو اهتداء الروح التي تنتقل من حالة الخطيئة إلى حالة العفو. وأخيراً إذا أردنا معناه الأناغوجي، فهو يعني تحرر الروح المقدسة التي تنتقل من عبودية الفساد لتصل إلى حرية النصر الأبدي. ومؤكد أننا بهذا الشكل استوفينا كل القراءات المشروعة، ويمكن للقارئ أن يختار هذا المعنى بدل الآخر، وهو المعنى الكامن داخل هذه الجملة التي تفهم من خلال أربعة مستويات مختلفة، لكن دون أن يفلت مع ذلك من قواعد التأويل الموضوعة سلفاً وذات المعنى الواحد. إن دلالة الصور الاستعارية والتزيينية التي نجدها في النصوص الوسيطة تحددها الموسوعات وكتب الحيوان وتجار مجوهرات العصر، فرمزيتها موضوعية ومؤسساتية. فشعرية المعنى الواحد والضروري هذه تشمل عالماً منظماً وتراتبية لذوات وقوانين يمكن لخطاب واحد أن يضيئها في مستويات متعددة، كل واحد من هذه المستويات يجب أن يعينها في إطار المنظور الممكن والوحيد الذي هو منظور اللغة المبدعة. إن نظام الأثر الفني يلتبس مع نظام المجتمع الإمبراطوري والثيوقراطي، والقوانين التي تنظم القراءة هي القوانين ذاتها للحكم السلطوي الذي يقود الإنسان في جميع أفعاله من خلال تسطيره الأهداف التي ينبغي أن يصل إليها وتقديم الوسائل له للوصول إلى ذلك.

والذي يهمنا ليس هو أن تكون تأويلات الخطاب الاستعاري **الأربعة** محدودة كمياً بالمقارنة مع المنظورات **المتعددة** التي تنفتح أمام الأثر الفني

المعاصر، بل ما يهمنا هو أن هذه التجارب تشمل - كما أوضحنا - رؤيات للعالم مختلفة في العمق.

وإذا أردنا الاختصار، يمكن أن نجد في الجمالية الباروكية مثالاً واضحاً عن المفهوم المعاصر لـ "الانفتاح". فالفن الباروكي هو النفي نفسه للمحدد والثابت والواضح، وهي الخصائص المميزة للشكل الكلاسيكي للنهضة ذي الفضاء المحيط بمحور مركزي والمحدد بخطوط متوازية وزوايا مغلقة، ترتبط كلها بالمركز بشكل توحي فيه بالأبدية "الجوهرية" بدل أن توحي بالحركية. إن الشكل الباروكي هو الآخر دينامي، وهو ينحو باتجاه تحديد الأثر - بواسطة لعبة الامتلاءات والفراغات والضوء والظل والمنحنيات والخطوط المنكسرة والزوايا ذات الانحناءات المتنوعة - ويوحي باتساع متنام للفضاء. ويستبعد البحث عن الحركة والرسم الخادع للرؤية المتميزة ذات البعد الواحد والجبهية، ويحرض المشاهد على التنقل الدائم لمشاهدة الأثر من زوايا جديدة دائماً، وكل ذلك بسبب كونه شيئاً في تحول دائم. وإذا كانت الروح الباروكية تظهر كأول مظهر عبرت عنه بوضوح الثقافة والحساسية المعاصرتان، فلأن الإنسان استطاع للمرة الأولى أن يفلت من التقليد والقانون (اللذين كفلهما النظام الكوني وثبات الجواهر)، فوجد نفسه في الميدان الفني والعلمي أيضاً أمام عالم متحرك يفرض عليه فاعلية إبداعية. إن شعريات "المارافيجيليا" “la maravigilia” والفكر l’esprit والويت le wit والأنجنيوم l’ingenium والاستعارة حاولت إلى ما بعد مظاهرها البيزنطية أن تقوم بتقييم هذه الوظيفة الإبداعية الجديدة للإنسان. فلم يعد الأثر الفني موضوعاً نستمتع بجماليته القائمة، بل صار سراً يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجباً يجب أن نقوم به، وصار منبهاً للمخيلة. وفي كل الحالات فهذه هي خلاصات النقد المعاصر، ويمكن لعلم الجمال الآن فقط أن ينظمها في قوانين، وسيكون علينا في النهاية أن نرى في الشعرية الباروكية صيغة واعية للأثر "المفتوح".

هناك مثال آخر. فقد تكونت ما بين الإشراقية والرومانسية نظرية "الشعر الخالص" كما أعلنت التجريبية الإنجليزية المعروفة برفضها للأفكار العامة

والقوانين المجردة عن "حرية" الشاعر، وأعلنت عن موضوع "الإبداع". وقد تم الانتقال من تأكيدات بورك **Burke** حول السلطة الانفعالية للكلمات إلى تأكيدات نوفاليس Novalis حول السلطة الإثارية الخالصة للشعر الذي أصبح فن المعنى غير المحدد والدلالة الغامضة. وبهذا المنظور ستكون الفكرة شخصية ومثيرة أكثر من "أي عدد كبير من الأفكار ومن العوالم وردود الفعل التي تتقاطع وتختلط. فعندما يعرض الأثر وهو محمل بمقاصد ودلالات مختلفة، وعندما يكون متوفراً على العديد من الوجوه ويكون بإمكانه أن يفهم ويستحسن بطرق مختلفة، يصبح مهماً مثلما هو التعبير نفسه عن الشخصية"[(4)] .

لكن، ينبغي أن ننتظر نهاية الرومانسية والنصف الثاني من القرن 19 وأن ننتظر الرمزية، لكي نشهد تقدماً لنظرية الأثر "المفتوح" بشكل واع. وهكذا كان **الفن الشعري** لفيرلين واضحاً بشكل تام:

هو الموسيقى قبل أي شيء

ولأجل هذا يفضل الواحد

الأكثر غموضاً والأكثر ذوباناً في الهواء

دون أن يكون فيه ما يثقل أو يزن.

وستمضي تأكيدات مالارمي في نفس الاتجاه إلى أبعد من ذلك: "إن تسمية أي موضوع يعني استبعاد ثلاثة أرباع من متعة القصيدة التي هي السعادة المصاحبة للتخمين، لذلك فإن في التلميح إليه يكمن الحلم...." إذن **فالواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ**. فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة.

بهذا الشكل يكون الأثر مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ، فالأثر الذي "يوحي" يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخيلية للمؤول. وإذا كانت كل قراءة شعرية تفترض أن العالم الشخصي ينحو باتجاه التطابق بشكل تام مع عالم النص، فالنص المبني على سلطة الإيحاء يتجه مباشرة إلى

العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة. وبعيداً عن مقصديتها الميتافيزيقية وعن أصلها الثمين أو عن انحطاط تصوراتها، فقد تضمنت الرمزية **"انفتاح"** الإدراك الجمالي. وينبني جزء كبير من الإنتاج الأدبي المعاصر على استخدام الرمز بوصفه تعبيراً عن غير المحدد، مفتوحاً على التفاعلات والتأويلات الجديدةْ باستمرار. هكذا يبدو أثر كافكا وكأنه نموذج للأثر **"المفتوح"**: فالمحاكمة والقصر والانتظار والإدانة والمرض والتحول والتعذيب لا ينبغي أن تؤخذ بدلالاتها الحرفية. وعلى عكس ما نرى في البناءات الاستعارية للعصر الوسيط، فإن المعاني الخفية عند كافكا تظل متعددة التكافؤ **Polivalent** ولا تتضمنها أية موسوعة، ولا تنبني على أي نظام في العالم. وكل التأويلات الوجودية والثيولوجية والسريرية والنفسية لرموز كافكا لا تستنفذ إلا جزءاً من إمكانيات العمل. ويظل هذا الأخير غير مستنفذ ومفتوحاً بسبب غموضه. فهو يحل محل العالم المنظم وفق قوانين معترف بها كونياً، عالماً فاقداً لمراكز التوجيه وخاضعاً لإعادة نظر دائمة في القيم والثوابت.

ويواصل جزء كبير من النقد اعتبار الأدب المعاصر عالماً تبنيه الرموز حتى في الحالة التي يصعب علينا فيها أن نعرف: هل حقاً يملك المؤلف قصدية رمزية وميلاً نحو الغموض؟ وقد حاول و. ي. تيندال W. Y. Tindall من خلال تحليل آثار أدبية معاصرة أساسية أن يبين نظرياً وتجريبياً هذا التأكيد الذي عبر عنه بول فاليري عندما قال: "لا يوجد معنى حقيقي في النص". وقد ذهب تيندال إلى حد القول إن الأثر الفني هو جهاز يستطيع كل شخص منا ـ والمؤلف أيضاً ـ أن "يستخدمه" كما يحلو له. إن هذا النمط من النقد يرى أن الأثر الأدبي يشكل تتابعاً ممكناً من الانفتاحات، واحتياطياً لا ينفذ من الدلالات، وفي نفس الاتجاه تسير الأعمال التي تدور حول بنية الاستعارة وحول "أنواع الغموض" المختلفة التي يمنحها الخطاب الشعري[5].

وأخيراً، هل يمكن التذكير بأن عمل جيمس جويس يمنحنا المثال الحي للإبداع "المفتوح" والمنظور إليه بالتحديد بوصفه صورة عن الوضعية الوجودية والأنطولوجية للعالم المعاصر؟ في **أوليس** Ulysse يشكل فصل **الصخور المنجرفة**

Wandering Rocks عالماً مصغراً يمكن مشاهدته من مختلف الزوايا وهو يفلت من قوانين الشعرية الأرسطية، ويفلت بالنتيجة من الحركة الثابتة للزمن في الفضاء المتجانس. وكما يقول إدموند ويلسون[6] : "فقوة (**أوليس**) بدلاً ممن أن تسير في اتجاه محدد، تنثال في جميع الاتجاهات (والزمن من بينها) حول النقطة نفسها. وعالم **أوليس** هو عالم تنشطه حياة معقدة وغير محدودة. إننا نكتشفه وكأنه مدينة نعود إليها دائماً لكي نجد وجوهاً ونفهم أناساً ونقيم علاقات واتجاهات من المصالح. لقد أنجز جويس بمهارة تقنية عالية لكي يقدم لنا عناصر هذه الحكاية في ترتيب يسمح لنا بالوصول إليها بأنفسنا. إنني أشك في أن ذاكرة إنسانية ما تستطيع بعد القراءة الأولى أن تتقبل كل متطلبات **أوليس**. وعندما نعيد قراءتها يمكن أن نبدأ القراءة من أي مكان في النص وكأننا أمام كل شيء متجانس يشبه مدينة حقيقية يمكن أن ندخلها من جميع الجهات. وقد أكد جويس نفسه أنه اشتغل بتزامن في كل أجزاء كتابه".

أمام أثر **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** نجد أنفسنا أمام عالم إينشتايني حقيقي منثن على نفسه (حيث تطابق الكلمة الأخيرة من الكتاب الكلمة الأولى)، وإذن أمام عالم منته وفي نفس الوقت **غير محدود**. فكل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات، والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع. ولا يعني هذا أن الأثر يجب أن يحرم من المعنى. وإذا كان جويس قد أدخل في أثره مفاتيح، فلأنه كان يتمنى أن يقرأ بشكل ما. غير أن هذا "المعنى" يملك غنى العالم، والمؤلف يدعي أنه يشرك كلية الفضاء والزمان وكلية كل الفضاءات والأزمنة الممكنة. إن العنصر الأساسي في هذا الغموض الكامل هو الجناس le pun: أي هو التوريةle calembour. فهناك عدد من الجذور المختلفة (اثنان أو ثلاثة أو عشرة) تتشابك لكي تجعل كلمة واحدة في شكل عقدة من الدلالات، كل واحدة منها يمكن أن تفضي إلى أو أن تحيل على مراكز إيحائية أخرى، هي أيضاً مفتوحة على أكوان وتأويلات جديدة.

إننا سنعود مطولاً إلى جويس. لكنه من الآن يظهر من الدال أن نصف جيداً وضعية قارئ استيقاظ عائلة الفاينيكانس بهذه السطور التي خص بها بوسور مستمتع نوع من الموسيقى: "فنظراً لأن الظواهر ليست مترابطة فيما بينها عن طريق حتمية ارتباط كلمة بأخرى، يكون على المستمتع أن يتموقع طوعياً وسط شبكة من العلاقات التي لا تنضب، وأن يختار هو نفسه أبعاد المقاربة الخاصة به ونقط علاماته وسلم مرجعيته ومحاولة استعماله في نفس الوقت أكبر عدد من السلالم والأبعاد الممكنة، وإعطاء الدينامية لوسائل التقاطه وتنويعها إلى أبعد الحدود"[7]. ويؤكد هذا القول، إذا كنا في حاجة إلى تأكيد، اللقاء بين ما نقوله ووحدة إشكالية الأثر "المفتوح" في العالم المعاصر.

وسيكون من الخطأ الاعتقاد أن هذا التحول نحو الانفتاح يتجسد فقط على مستوى الإيحاء الغامض والالتباس العاطفي. لنقم بفحص شعرية المسرح عند بريخت Brecht ، فالحدث الدرامي يتم تصوره كعرض إشكالي لبعض الانفعالية التي من أجلها لا يقوم رجل المسرح ـ وهو يتبع في ذلك تقنية اللعب "الملحمي" الذي يكتفي بتقديم الأحداث إلى المتفرج - باقتراح الحلول، فعلى المشاهد أن يستخلص الخلاصات النقدية مما شاهده. وبالفعل فمسرحيات بريخت تنتهي بشكل غامض (وجاليلي مثال رائع) ، غير أن الأمر لا يتعلق بالغموض السلبي للامحدود المستشف وللسر المعاش في الخوف، ولكنه يتعلق بالغموض الملموس للوضع الاجتماعي بوصفه مواجهة للمشاكل التي يجب البحث عن حل لها، وعندئذ يكون الأثر "**مفتوحاً**" فيتحول إلى نقاش. إننا ننتظر ونرجو أن يتحقق الحل، لكن الحل يجب أن يولد من وعي الجمهور، وهكذا يصير "الانفتاح" وسيلة تربوية ثورية.

في الأمثلة السابقة تنطبق مقولة "**الانفتاح**" على عدد كبير من أنماط الآثار الفنية، لكنها جميعها بعيدة جداً عن التأليفات المابعد - ويبيرية التي استعرضناها في البداية. فمن الباروك إلى الرمزية كان الأمر يتعلق دائماً بـ "انفتاح" ينبني على المشاركة النظرية والعقلية للقارئ الذي يجب أن يؤول

بشكل حر أثراً فنياً سبق تنظيمه ويتوفر على بنية معينة (وإن كانت هذه البنية تتيح عدداً لا متناهياً من التأويلات). وبالمقابل وفي أثر مثل سكامبي لبوسور فإن القارئ ـ المنقذ يقوم بتنظيم وبناء الخطاب الموسيقي بالتعاون المادي الكامل مع المؤلف. إنه يساهم في صناعة الأثر.

ولا يعني هذا أنه ينبغي أن نعلي أو نخفض من مستوى هذا النوع من الآثار عن تلك "المصنوعة من قبل"، فهدفنا هو المقارنة انطلاقاً من وضعية ثقافية بين شعريات متنوعة تشكل في نفس الوقت انعكاساً ومادة لها، وليس الحكم على القيمة الجمالية للإبداعات. ومع ذلك يطرح أثر سكامبي (أو المؤلفات التي ذكرنا سابقاً) مشكلاً جديداً، ويدفعنا إلى أن نلاحظ في إطار الأثر "المفتوح" أن النمط الأكثر تحديداً من الإبداعات في استطاعته أن ينتج غير منتظرة وغير مكتملة مادياً ويمكن تسميته **بالآثار المتحولة**.

إن هذا المظهر لا ينطبق على المجال الموسيقي بل يتجاوز ذلك أيضاً إلى الفنون التشكيلية، فاليوم توجد موضوعات فنية تملك حركية تمكنها من إعادة تأليفها أمام عيني المشاهد وكأنها مشكال kaleidoscope.

إنها في مستوى أولي متحركات كالدر Calder، وهي بنيات تملك سلطة التحرك في الهواء والظهور بأشكال مختلفة خالقة باستمرار فضاءها الخاص وأبعادها الخاصة.

وفي مستوى أكثر تميزاً يمكن أن نذكر كلية الهندسة المعمارية لجامعة كاراكاس التي تم وصفها بـ "المدرسة التي تخترع كل يوم". فالقاعات تتشكل من ألواح متحركة بشكل يستطيع من خلاله الأساتذة والطلبة أن يكيفوا ظروف عملهم مع المشكلة المعمارية أو المتعلقة بتنظيم المدينة التي يدرسونها، وبذلك يغيرون باستمرار البنية الداخلية للبناء.

لنذكر أيضاً الوسيلة التصويرية التي وضعها برونو موناري Bruno Munari والتي تعتبر آثارها خارقة، فعن طريق فانوس سحري يتم عرض ملصق مكون من عناصر تشكيلية - وهي توليفات تجريدية من الأوراق الرقيقة المطوية أو

الموضوعة فوق بعضها وغير الملونة - وتسلط عليها أشعة ضوئية من خلال عدسة "بولارويد" ، وعلى الشاشة نحصل على تشكيل تلويني رائع الجمال، بعد ذلك نبدأ في إدارة العدسة ببطء فتغير الصورة المعروضة لونها مروراً بجميع ألوان قوس قزح، ويحدد التفاعل التلويني لمختلف المواد التشكيلية الموضوعة فوق بعضها سلسلة من التحولات التي تؤثر على الأشكال نفسها. وبضبطه للعدسة يشارك المشاهد في إبداع الموضوع الجمالي في الحدود التي توفرها له حزمة الألوان والترتيب التشكيلي للشفافيات.

وفي الميدان الأكثر بساطة يعتبر الرسم الصناعي أصل مجموعة كبيرة من الآثار المتحولة مثل المقاعد والمصابيح القابلة للتفكيك والمكتبات المكونة من عناصر، وكل هذه الأشياء تتيح للإنسان المعاصر خلق وإيجاد الأشكال التي يعيش فيها وذلك حسب ذوقه واحتياجاته.

وأخيراً يوجد في الميدان الأدبي نموذج عجيب للأثر **المتحول**: إنه **الكتاب** Le livre لمالارمي هذا الأثر الضخم والشامل والرائع الذي يمثل تحقق فاعلية الشاعر بل وتحقق العالم كله (**"فالعالم يوجد للوصول إلى الكتاب"**). وبالرغم من أن مالارمي اشتغل في هذا الكتاب طوال حياته فإنه لم يستطع الانتهاء منه. وما وصلنا منه هو بعض التخطيطات الأولية التي ظهرت منذ مدة قصيرة بفضل بحث فيلولوجي دقيق[(8)] . ويمكن مناقشة المقاصد الميتافيزيقية التي تبرر هذا البناء المالارمي، لكننا سنقتصر هنا على تفحص البنية الدينامية للعمل التي حاولت تحقيق مبدأ شعري محدد وهو "أن الكتاب لا يبدأ ولا ينتهي، أكثر من ذلك فإنه يبدو كذلك".

إن **الكتاب** يجب أن يكون بناء "مفتوحاً " ومتحولاً، ليس فيما يتعلق بالمعنى فقط، حيث كان من قبل يشكل تأليفاً مثله مثل المغامرة، وحيث تعطي عناصر النحو والتركيب والتنظيم الطباعي تعددية في العناصر المتعددة الأشكال التي تكون علاقاتها غير محددة.

إن صفحات **الكتاب** يجب ألا تتتابع وفق نظام محدد، بل يجب أن تخضع إلى عدد كبير من التجمعات التي يضبطها نظام تبادل. وسيكون الأثر مؤلفاً من سلسلة من الكراسات التي لا ترتبط فيما بينها، بحيث تكون الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة من كل كراسة مكتوبتين على ورقة واحدة كبيرة مطوية على اثنين، وتسجلان بداية ونهاية الكراسة، وفي الداخل يمكن للأوراق المفردة وغير الثابتة أن ترتب وفق كل الترتيبات الممكنة، من دون أن تفقد أية واحدة منها معناها. وصحيح حقاً أن الشاعر لا يقصد الوصول من وراء كل تأليف إلى قيمة تركيبية أو دلالة خطابية، فالبنية نفسها للجمل وللكلمات - التي تملك سلطة الإيحاء والقدرة على الدخول في علاقة إيحائية مع جمل وكلمات أخرى - تسمح بكل التبادلات، وتقبل بالعلاقات الجديدة، وبالنتيجة تقبل بآفاق إيحائية جديدة. "إن المجلد رغم طابعه الثابت يصير بفضل هذا اللعب متحركاً وينتقل من الموت إلى الحياة". وهكذا يسمح التحليل التركيبي الواقع بين الألعاب المدرسية المنتهية (ألعاب التسلية خاصة) وتقنيات الرياضيات المعاصرة للشاعر أن يمنح بواسطة كمية محدودة من العناصر المتحركة عدداً هائلاً من التركيبات. فتقديم الأثر في شكل كراسات، وهو يفرض على التبديلات بعض الحدود، يجب أن يجذر الكتاب في حقل من الإيحاءات المحددة التي يكون المؤلف من قبل قد هدف إلى تحقيقها باختيار العناصر الخطابية والتأكيد على قدرتها التركيبية فيما بينها.

إن خدمة هذا القدرة التركيبية للتجلي "الأورفي" لا تؤثر على الشكل البنيوي للكتاب بوصفه موضوعاً متحركاً ومفتوحاً. فالكتاب، وهو يجعل ممكناً تحقق تبادل عناصر النص الموجه نفسه إلى الإيحاء بالعلاقات المفتوحة، يهدف إلى أن يكون بالنسبة للقارئ عالماً دائم الانصهار والتجدد. فهو يوضح باستمرار مظاهر جديدة لـ "صلابة" المطلق هذه التي لا نعبر عنها، وإنما تحققها. وفي بنية كهذه كان من المستحيل تصور مقطع واحد له معنى محدد وواحد ومنغلق على نفسه من آثار السياق، لأن ذلك سيوقف كل الميكانيزم.

ولم يكن ممكناً أبداً أن ينجح مشروع مالارمي الطوباوي الذي لاءم بين الرغبات والسذاجات المحيرة فعلاً. ومن الصعب أن نعرف ما إذا كانت التجربة ستؤدي بانتهائها إلى قيمة، أو أن تظهر كتجسيد غامض وسحري وخفي لحساسية منحلة وصلت إلى نهايتها. ونحن نميل إلى الفرضية الثانية، فليس المهم أن نجد في بداية عصرنا مقاربة دالة بهذا القدر من مقاربة **الأثر المتحول**، فهي علامة على أن بعض الدواعي بدأت تظهر، وأن وجودها هو وحده تبرير، وأنها تشكل جزءاً لا يتجزأ من المشهد الثقافي للعصر.

إننا نخاطر دائماً ـ ومالارمي لم يعرف أن يتجنب هذا الخطر ـ باعتبار الاستعارة أو الرمز الشعري والحقيقة الصوتية أو الشكل الشكلي وسائل معرفية تتيح المعرفة الحقة للواقع أكثر من الوسائل المنطقية. فمعرفة العالم لها في العلم قناتها الشرعية، وكل رغبة للفنان في العرافة، وإن كانت غنية على المستوى الشعري، تبقى في حد ذاتها مجرد صدفة، فوظيفة الفن ليست **معرفة** العالم وإنما هي إنتاج **مكملات** للعالم. فهو يخلق حياة وقوانين خاصة بها.

لكن إذا لم يكن الشكل الفني يستطيع أن يقدم بديلاً عن المعرفة العلمية فيمكن بالمقابل أن نرى فيه **استعارة إيبستمولوجية**، ففي كل عصر تكشف الطريقة التي تنبني بها مختلف أشكال الفن ـ بالمعنى العام وبالمشابهة بالاستعارة وتجسيد المفهوم في صورة ـ عن الطريقة التي يرى بها العلم، أو في كل الأحوال، الثقافة المعاصرة الواقع.

لقد كان عمل فنان العصر الوسيط يعكس تصوره للعالم بوصفه تراتبية للأنظمة التي تم تثبيتها مرة واحدة. وإذا كان هذا العمل يعتبر رسالة تربوية وبناء وحيد المركز monocentrique وضرورياً (حتى في صرامة الأوزان والقوافي) فذلك لأنه كان يعكس العلم القياسي ومنطق الضرورة والوعي الاستنتاجي التي وفقها كان الواقع يتجلى شيئاً فشيئاً وبدون حدوث طوارئ وفي اتجاه واحد انطلاقاً من مبادئ هي مبادئ العلم والواقع في نفس الوقت.

أما "الانفتاح" والدينامية فهما يذكراننا بقدوم مرحلة جديدة في المعرفة العلمية، فإحلال العنصر المرئي محل العنصر الملموس، والأهمية المعطاة في نفس الوقت للذاتية والقيمة التي انتقلت من الكائن إلى الظاهر في الهندسة المعمارية والرسم، كل ذلك يعود إلى الفلسفات والمدارس النفسية الجديدة للانطباع والإحساس، وإلى التجريبية التي اختزلت الواقع المادي الأرسطي إلى سلسلة من الأعمال الإدراكية. ومن ناحية أخرى رافق ترك وجهة النظر ذات الامتياز، والمراكز، الرؤية الكوبرنيكية للعالم والإقصاء النهائي للنزعة الهندسية ولكل نتائجها الميتافيزيقية. وقد أصبحت لكل الأجزاء في العالم العلمي المعاصر وفي الهندسة المعمارية والرسم الباروكي، نفس القيمة، وأصبح الكل يتجه إلى أن يمتد إلى اللامحدود، ولم يعد الإنسان يستسلم إلى أي قانون مثالي يحده في العالم، وإنما أصبح يميل إلى الاكتشاف وإلى علاقة تتجدد دائماً مع الواقع.

إن "الانفتاح" كما نجده عند أواخر الرمزيين، يعكس بطريقته جهداً جديداً قامت به الثقافة لتوسيع آفاقها، فالمشاريع المالارمية حول الكتاب ذي الأبعاد المتعددة (الكتلة الواحدة التي تنقسم إلى مستويات قادرة على خلق منظورات جديدة وقابلة هي الأخرى إلى الانقسام إلى كتل ثانوية متحولة ومنقسمة) توحي بعالم الهندسات غير الأوقليدية.

إذن ليس من المدهش أن نجد في شعرية الأثر "**المفتوح**" (وأيضاً في **الأثر المتحول** أكثر) الصدى الدقيق بهذا القدر أو ذاك لبعض اتجاهات العلم المعاصر، فقد أصبح من الشائع أن تتم الإحالة على مفهوم تواصل continum الزمان لوصف بنية عالم جويس، وليس صدفة أن يتكلم بوسور وهو في معرض وصف أحد أعماله عن "حقل الإمكانيات" مستعملاً بذلك مفهومين موحيين بشكل خاص من الثقافة المعاصرة، الأول هو مفهوم "الحقل" المأخوذ من الفيزياء، والذي يتضمن رؤية محددة عن الروابط الكلاسيكية (ذات البعد الواحد والتي لا تقبل العودة إلى الوراء) المرتبطة بالسببية التي حل محلها نظام التأثيرات المتبادلة وكوكبة الأحداث ودينامية البنيات. والمفهوم الثاني هو المفهوم الفلسفي

عن "الإمكانية" الذي يعكس هو الآخر تخلي الثقافة عن التصور الثابت والقياسي للنظام والانتباه إلى ما لهما من قرارات شخصية وقيم لينة يعيد التاريخ النظر فيهما.

إن عدم تحديد التتابع في البنية الموسيقية بالضرورة، وعدم وجود مركز نغمي في الموسيقى، يتيح استنتاج الحركات المتتابعة في الخطاب انطلاقاً من المقدمات المنطقية، وكل هذا يستجيب لأزمة في مفهوم السببية. فمنطق "القيمتين" (التعارض الكلاسيكي بين الخطأ والصواب وبين الفعل وضده) ليس الوسيلة الوحيدة الممكنة في المعرفة، وسنرى ظهور أنواع من المنطق ذي قيم متعددة يعتبر الغامض مثلاً قسماً في المعرفة. وفي إطار هذا السياق الثقافي ستنبثق شعرية جديدة لا يكون العمل الفني فيها مالكاً لنهاية ضرورية ومتوقعة، وتصير فيها حرية المؤول شكلاً من هذا الانقطاع نفسه الذي يمثل بالنسبة للفيزياء المعاصرة، ليس الإخفاق، بل الوضعية المحتومة الأساسية على الأقل على المستوى الذري الداخلي.

في كتاب مالارمي وفي المؤلفات الموسيقية المشار إليها سابقاً نجد رفضاً لخلق تطابق بين تنفيذ ما لعمل وتعريفه الحق. فكل تنفيذ يطور الأثر دون أن يستنفذه. وتعتبر التنفيذات المختلفة تحقيقات تكميلية. وباختصار فإن الأثر الذي يعاد إلينا في كليته كل مرة، لا يصير كل مرة غير كامل. فهل من الصدفة أن تكون بعض الشعريات معاصرة لقانون التكامل في الفيزياء الذي وفقه لا يمكن أن نبين بشكل تزامني مختلف تحركات الذرة الأولية، ووفقه يجب من أجل وصفها استعمال مختلف النماذج التي "تكون صحيحة عندما نستعملها بروية، ولكنها تكون متناقضة ونقول عنها بالنتيجة إنها متكاملة بالتقابل[9]"؟ وهل يمكن القول بالنسبة للآثار الفنية هذه، مثلما يفعل ذلك العالم بالنسبة للوضع التجريبي، إن معرفة النظام غير الكاملة هي مكون أساسي في صياغته؟ وإن "المعطيات المتوصل إليها في ظروف تجريبية مختلفة، لا يتم جمعها في صورة

واحدة، ولكن يجب أن ينظر إليها باعتبارها تكميلية، وذلك لأن كلية الظواهر وحدها هي التي تستهلك إمكانية الإعلام[10]"؟

لقد تكلمنا من قبل عن الغموض بوصفه ترتيباً أخلاقياً ومقولة نظرية. وقد حدد علم النفس والفينومينولوجيا **الغموض المدرك** بأنه الإمكانية التي نملكها بأن نقف فوق شروط المعرفة، لكي نملك العالم في طراوته قبل كل تثبيتات العادة والتقليد.

وقد أشار هوسيرل من قبل إلى أن كل حالة وعي تملك "أفقاً" يتغير بتغير الارتباطات التي تقيمها مع الحالات الأخرى ومع مراحل تطورها الخاصة.. هكذا مثلاً فإن جوانب الموضوع التي يتم "التقاطها حقيقة" في كل إدراك حسي خارجي، تحيل على الجوانب التي لا يتم التقاطها، والتي لا يتم إلا توقعها بالانتظار بشكل غير حدسي بوصفها مظاهر "ستأتي" في الإدراك الحسي. إنها "قصدية" متواصلة تأخذ في كل مرحلة إدراكية جديدة معنى جديداً. إضافة إلى ذلك يمتلك الإدراك آفاق لها إمكانات إدراكية أخرى، وأعني بالإمكانات هذه تلك التي يمكن امتلاكها إذا اتخذنا عاطفياً أثناء الإدرك توجهاً آخر، مثلاً بدل أن ندير العيون بهذه الطريقة، نديرها بشكل آخر، أو أن نخطو خطوة إلى الأمام أو على الجانب وهكذا دواليك[11].

وقد بين سارتر من جهته أن الوجود لا يمكن أن يختزل في سلسلة منتهية من المظاهر بمجرد أن كل واحد منها يكون في علاقة مع ذات لا تتوقف عن التغير. إن الموضوع لا يقدم أوجهاً مختلفة، بل أيضاً لأن العديد من وجهات النظر يمكن أن تتحقق حول وجه واحد. ولكي نعرف الموضوع يجب أن نضعه ضمن السلسلة الكاملة التي ينتمي إليها، بذلك سنحل محل الثنائية التقليدية للوجود l'être والظاهر le paraitre قطبية اللانهائي l'infini والنهائي le fini التي تجعل اللانهائي في قلب النهائي. إن هذه الصيغة من "الانفتاح" هي أساس كل فعل إدراكي، وهي تطبع كل لحظة من لحظات تجربتنا المعرفية، وعندئذ فإن كل ظاهرة تكون "مسكونة" بنوع من "السطلة" هي سلطة أن تحدث عبر

سلسلة من المظاهر الحقيقية أو الممكنة". وفي منظور الانفتاح الحسي هذا فإن مشكلة علاقة الظاهرة بأساسها الانطولوجي تصبح هي مشكلة علاقة الظاهرة بالتعدد المتكافئ للإدراكات التي يمكن الحصول عليها[12].

ويذهب ميرلوبونتي أيضاً إلى أبعد من هذا في نفس الاتجاه، "فكيف لا يمكن لأي شيء أبداً أن يرد علينا نهائياً لأن التركيب لا يتم أبداً؟ (...) وكيف يمكن لتجربتي في العالم أن تكون مثل تجربة أي شخص فاعل موجود لأنه لا يمكن لأي نظرة أتخذها أن تستنفذه، ولأن الآفاق تكون دائماً مفتوحة؟ (...) إن الاعتقاد بالشيء وبالعالم لا يمكن أن يدل على أن حدس أي تركيب هو مكتمل، والحال أن هذا الاكتمال يصبح مستحيلاً بسبب الطبيعة نفسها للمنظورات التي ينبغي الربط بينها، وذلك لأن كل منظور منها يحيل بآفاقه إلى منظورات أخرى... والتعارض الموجود بين حقيقة العالم وعدم اكتماله هو التعارض بين كلية حضور الوعي وارتباطه بحقل الحضور (...) وهذا الغموض ليس نقصاً في الوعي أو الوجود بل هو تحديد لهما (...) فالوعي الذي يصبح مكاناً للوضوح هو عكس ذلك المكان نفسه للغموض[13]".

تلك هي المشكلات التي رأت الفينومينولوجيا أنها تؤسس في العالم وضعيتنا الإنسانية التي تقدم، ليس للفيلسوف وعالم النفس فقط، ولكن للفنان أيضاً تأكيدات تثير فاعليته الإبداعية، "إنه أساسي إذن بالنسبة للشيء وللعالم أن يقدما مفتوحين (...) وأن يعدانا دائماً **بشيء آخر نراه**[14]".

يمكن أن نعتقد أن هذا الرفض للضرورة الثابتة والصلبة، وأن هذا الاتجاه نحو الغموض واللامحدد، يعكسان حالة أزمة زماننا، ويمكن أن نعتبر أن شعريات الأثر "المفتوح" تعبر عن الإمكانيات الإيجابية للإنسان المفتوح على التجدد الدائم لتخطيطات حياته ومعرفته والمرتبط بالاكتشاف المتطور لقدراته وآفاقه. ومن دون أن نتوقف عند هذا المأزق المانوي، فضلنا أن نسجل بعض التلازمات أو على الأقل بعض التناغمات التي تكشف عن الوحدة بين قطاعات

الثقافة المعاصرة، وتقدم عناصر رؤية جديدة للعالم. إن هذا التقارب يظهر في الفن على شكل ما يمكن تسميته **بالتماثلات في البنية**[15].

لكن التقارب لا يعني التوازي. وبهذا الشكل يمكن للعمل المتحول أن يكون بالتزامن انعكاساً لمجموعة من المواقف الإيبستمولوجية المتعارضة والمتناقضة أو غير المتوافقة لحد الآن. ومن هنا فإن الانفتاح والدينامية إذا كانا يرتبطان كما سبق أن رأينا بعدم التحديد والانقطاع في الفيزياء الكمية، فسيبدوان لنا وكأنهما مثالان لبعض المواقف الإينشتاينية[16].

إن العالم المتعدد الأبعاد لقطعة موسيقية ـ الذي يجب على المستمع أن ينشئ فيه نظامه من الروابط انطلاقاً من مجموعة من العناصر المسموعة حيث تكون كل المنظورات ممكنة ـ إن هذا العالم يبدو بالفعل قريباً من العالم الزمكاني الذي تصوره إينشتاين: عالم حيث "أن كل شيء بالنسبة لكل واحد منا يشكل الماضي والحاضر والمستقبل، هو معطى ككتلة، وأن كل مجموع الأحداث المتتابعة في نظرنا والتي تشكل وجود أي جزئية مادية، يمثله خط هو خط عالم الجزئية... إن كل ملاحظ يكشف مع مر الزمان قطعاً زمكانية جديدة تبدو له وكأنها توجد في الواقع قبلية لهذه المعرفة[17]".

إن رؤية إينشتاين تختلف عن الإيبستمولوجيا الكمية، وبالتحديد من حيث اعتقادها بوحدة الكون. وعندئذ لا يكون الانقطاع والغموض محيرين إلا مظهرياً. وفي الواقع، وإذا استعملنا كلمات إينشتاين نفسها، فإنهما لا يفترضان خالقاً يلعب النرد، بل يفترضان خالق سبينوزا الذي يحكم العالم وفق قوانين صارمة. في هذا العالم تكون النسبية مشكلة من التغير اللامحدود للتجربة ومن لا نهاية القياسات والمنظورات الممكنة.

وتكمن موضوعية الكل في ثبات التوصيفات الشكلية البسيطة (المعادلات الاختلافية) التي تقيم بالتحديد نسبية القياسات التجريبية.

ومن دون أن نصدر حكماً حول القيمة العلمية للميتافيزيقا التي يتضمنها الفكر الإينشتايني، يمكن أن نلاحظ وجود تماثل إيحائي بين هذا الكون وبين

العمل المتحول. إن خالق سبينوزا الذي لا يعتبر في ميتافيزيقا إينشتاين إلا فرضية فوق ـ تجريبية يصبح في العمل الفني حقيقة، ويتطابق مع العمل التنظيمي للمؤلف، فالعمل هو مفتوح لكن في إطار حقل من العلاقات. ورفض تجربة متميزة مثلما هو الأمر في الكون الإينشتايني لا يتضمن الفوضى في العلاقات، بل يتضمن قاعدة تتيح تنظيمها. إن الأثر المتحول يجعل التعددية في التدخلات الفردية ممكنة، لكن ليس بشكل عديم الشكل وليس في اتجاه تدخل. إنه دعوة لا ضرورية ولا ذات بعد واحد، بل موجهة إلى الانخراط الحر نسبياً في عالم يظل هو العالم الذي يريده المؤلف.

وعلى العموم فإن المؤلف يقدم للمؤول أثراً يحتاج إلى أن **يكمله**، وهو يجهل الطريقة المحددة التي سيتحقق بها ذلك، لكنه يعرف أن عمله سيبقى هو عمله. وعن طريق الحوار التأويلي سيتجدد شكل منظم من شخص آخر لكنه شكل هو **مؤلفه**. إن دوره يتمثل في اقتراح الإمكانيات المنطقية والموجهة والممتلكة لبعض الضرورات النظامية التي تحدد تطورها.

إن **مقطع الناي المفرد** لبيريو الذي يقوم بأدائه عازفا ناي **وكلافيير ستوك XI** لستوكهوسن أو **موبيل** لبوسور الذي يقوم بأدائه مجموعة من عازفي البيانو (أو عازف واحد في مرات متعددة) لا تتشابه أبداً، ويجب أن نعتبرها تحققات فعلية لسلطة تشكيلية فردية بشكل كبير بسبب المعطيات التي اقترحها المؤلف.

والشيء نفسه نقوله بالنسبة للإبداعات التشكيلية التي تحدثنا عنها سابقاً، فالآثار يتم تغييرها لكن في إطار ذائقة وتوجهات شكلية محددة وبالقدر الذي يسمح به بيان المادة.

وفي إطار آخر، فإن دراما بريخت وهي تنتظر من المشاهد جواباً حراً، ليست مبنية بشكل أقل (على المستوى البلاغي أو البرهاني) وبشكل يتم فيه توجيه هذا الجواب. إنها تفترض في الأخير منطقاً دياليكتيكياً وماركسياً.

ولا أحد من الآثار **المفتوحة والمتحولة** التي رأينا يظهر لنا وكأنه تجمع لعناصر اتفاقية مستعدة للخروج من الفوضى لكي تأخذ أي شكل، فالأمر يتعلق

دائماً بأثر حقيقي، ويتضمن القاموس الآلاف من الكلمات التي يستطيع من خلالها كل واحد أن يكتب بكل حرية القصائد وأبحاث الفيزياء أو الكلمات المجهولة. فهو بهذا المعنى "**مفتوح**" على كل التركيبات الممكنة للمادة التي يقترحها، لكنه لا يشكل أثراً بالتحديد، فـ "انفتاح" العمل وديناميته هما شيء آخر، وهو قدرته على إدراج مكملات مختلفة، وحيويته التي لا تعني الاكتمال بل الاستمرار عبر الأشكال المختلفة.

إن هذا التحليل الأخير يفرض نفسه، وذلك لأن ما يستحق صفة "المفتوح" في منظورنا كغربيين هو الأثر الذي يؤلفه شخص واحد، والذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسة ومحتفظاً بشكل من الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده وقيمته ومعناه. وإذا كان علم الجمال يعطي الاعتبار لتنوع الشعريات فهو يطمح في النهاية إلى تعميمات ـ غير وثوقية ولا أبدية بالتأكيد ـ تسمح له بتصور التأليفات الإلكترونية المبنية على إبدالات البنيات الصوتية **والكوميديا الإلهية** "آثاراً فنية"، وهو يحاول بطريقة مشروعة الوصول عبر تطور الذائقات والتصورات الفنية إلى نقطة الثبات وإلى البنيات الأساسية.

لقد رأينا أن الآثار "**المفتوحة" والمتحولة** تتميز بالدعوة إلى **إنتاج الأثر** مع المؤلف. وقد لاحظنا، وذلك على مستوى أوسع، أن نمطاً من الآثار بالرغم من أنها كاملة مادياً تبقى مفتوحة على توليد دائم لعلاقات داخلية يجب على كل واحد منا اكتشافها واختيارها أثناء التصور نفسه، وبصفة عامة رأينا أيضاً أن كل أثر فني بالرغم من كونه ضمنياً أو ظاهرياً إنتاجاً لشعرية الضرورة، يبقى مفتوحاً على سلسلة لا منتهية من القراءات الممكنة، وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحياء الأثر وفق منظور أو ذائقة أو "تنفيذ" شخصي.

هذه إذن ثلاثة مظاهر للمشكل نفسه، لكن التفكير الجمالي والمعاصر منه أيضاً، ارتبط بالأخص بالمظهر الثالث: أي **بلا نهائية الأثر المكتمل** مع ذلك. هذا ما كتبه باريسون Pareyson مثلاً في صفحات تعتبر من بين أهم ما كتب في فينومينولوجيا التأويل: "إن الأثر الفني (...) هو شكل، أي هو حركة وصلت إلى

نهايتها. وبشكل آخر هو لا نهاية مدرجة في نهاية. وكليته تنتج عن نهايته، ويجب أن ينظر إليها ليس كانغلاق لحقيقة ثابتة وجامدة، ولكن كانفتاح للانهاية تجمعت في شكل. ومن هنا فإن الأثر يملك عدداً لا نهائياً من المظاهر، وهي ليست "شذرات" أو "أجزاء" بل كل واحد منها يتضمنها كلها ويوحي بها في منظور معين. إن تنوع التنفيذات أساسه في تعقد الفرد الذي يؤول بقدر ما هو في الأثر نفسه (...) وهكذا فإن العدد الكبير من وجهات نظر المؤولين والعدد الكبير من مظاهر الأثر تنتشر وتلتقي ويضيء بعضها بعضاً إلى حد أن المؤول، لكي يكشف عن الأثر في كليته، يجب أن ينظر المؤول إليه من خلال واحد من مظاهره الخاصة، وسيكون على المظهر الخاص في الأثر أن ينتظر المؤول القادر على الإمساك به وعلى إعطاء الكل رؤية مجددة". ويذهب باريسون إلى حد التأكيد أن: " كل التأويلات هي نهائية بهذا المعنى الذي يكون فيه كل تأويل فيها مؤقتاً لأن المؤول يعرف أنه يجب عليه أن يعمق بدون انقطاع تأويله الخاص. وفي حالة كونها نهائية تكون هذه التأويلات متوازية بشكل يستبعد أحدها التأويلات الأخرى دون أن ينقضها.."[18].

إن هذه التأكيدات ـ المطروحة على مستوى علم الجمال النظري ـ تنطبق على كل أشكال الفن وعلى فنون كل الأزمنة. وليس مصادفةً أن يكون علينا انتظار عصرنا لنرى ميلاد وتطور الإشكالية الحقيقية "للانفتاح". وما يحاول علم الجمال إبرازه هنا بصفة عامة هو أنه يستعيد بعض المقتضيات الأكثر ظهوراً وصرامة والخاصة بشعرية الأثر "**المفتوح**". وهذا لا يعني بالعكس أن مفهوم الأثر "**المفتوح**" والأثر **المتحول** لا يضيف إلى التجربة القديمة أي شيء، وأن كل شيء وجد في الفن منذ القديم، وأن كل اكتشاف سبق وأن تم (على الأقل) من طرف الصينيين، الأمر الذي يتطلب التمييز بدقة بين المستوى النظري لعلم الجمال، باعتباره مادة فلسفية، والمستوى العملي للشعرية باعتبارها برنامجا للإبداع. إن علم الجمال وهو يحاول أن يبرز مقتضى هاماً بصفة خاصة في عصرنا، يقوم باكتشاف إمكانية وجود نوع من التجربة يمكن تطبيقه على الأثر

الفني وذلك في استقلال عن المقاييس الإجرائية التي قام عليها إبداعه. غير أن شعريات (أو إنجاز) الأثر المتحول ترى في هذه الإمكانية نفسها موهبتها الخصوصية، بالتواقت مع اتجاه الثقافة المعاصرة كله. وما يعتبر بالنسبة لعلم الجمال الشرط العام لكل تأويل، يصبح هنا برنامج عمل حقيقي. ويشكل "الانفتاح" عندئذٍ الإمكانية الأساسية للمؤول والفنان المعاصر. وبدوره سيجد علم الجمال في تجارب الشعريات تأكيداً لحدوسه وهو المظهر الجلي لوضعية تأويلية قادرة على التحقق في درجات كثافة متنوعة.

وبالفعل، فهذه الاعتبارات لا تتعلق فقط بعلم الجمال بل بعلم الاجتماع وبعلم التربية. فشعرية الأثر **المتحول** (وجزئياً شعرية الأثر "**المفتوح**") تؤسس نوعاً من العلاقات بين الفنان وجمهوره، واشتغالاً جديداً للإدراك الحسي الجمالي، وتؤمن للمنتج الفني مكانة جديدة في المجتمع، وتقيم في الأخير علاقة غير مسبوقة بين تأمل واستعمال الأثر الفني.

هكذا فإن الشكل الفني الذي قمنا بتحليله، والذي أوضحناه في جذوره التاريخية وفي علاقاته المرجعية والتماثلية التي تجعله يقترب من مظاهر أخرى في العالم المعاصر، يبقى في تطور متنام. وبعيداً عن أن يكون قد تم شرحه بشكل شامل، وأن يكون قد تم تصنيفه، فهو يؤسس إشكالية على جميع المستويات، وبصفة عامة فالأمر يتعلق بوضعية مفتوحة وفي تحول.

هوامش المقدمة

(1). ينبغي في البداية استبعاد الالتباس التالي، وهو الخلط بين تدخل المؤول الذي هو الشخص الذي يؤدي العمل (العازف الذي يؤدي مقطعاً أو الممثل يتلو نصاً) وبين تدخل المؤول الذي هو المستهلك (الشخص الذي يشاهد لوحة أو يقرأ قصيدة أو يستمع إلى عمل موسيقي يؤديه آخرون). وفي هذه الحالة يمكن اعتبار العمليتين على المستوى الجمالي صيغتين مختلفتين للموقف التأويلي نفسه. وتمثل عمليات "القراءة" و"التأمل" و"الاستمتاع" بالعمل الفني أشكالاً فردية وضمنية "للتنفيذ". ويشمل مفهوم العملية التأويلية مجموع هذه المواقف. ونحن نستند هنا على فكر لويجي باريسون في جمالية الشكل ونظريته Estetica -Teoria dellaformatirita, Turin, 1954 ، وبالأخص الفصل 8. ويجب أن نضيف أن بعض الأعمال التي تقدم إلى المنفذ (العازف أو الممثل) "مفتوحة" يتم استقبالها من لدن الجمهور من الآن فصاعداً كإنتاج ذي بعد واحد لاختيار نهائي، وفي حالات أخرى فإن اختيار المنفذ يترك المجال لاختيار ثان يدعى إليه الجمهور.

(2). يظهر الاهتمام بهذا الشكل العام من "الانفتاح" بوضوح في المنهجية النقدية لرولان بارط: "إن هذا الاستعمال ليس امتيازاً خاصاً. إنه على العكس من ذلك الوجود نفسه للأدب: الوجود في ذروته. فأن تكتب معناه إشعال معنى العالم، ووضع سؤال غير مباشر لا يجيب عنه المؤلف، ويجب أن يجيب عنه كل واحد منا، مستعملاً تاريخه ولغته وحريته. لكن وبما أن التاريخ واللغة والحرية تتغير بلا حدود، فإن جواب العالم عن سؤال المؤلف هو بلا حدود. ونحن لا نتوقف أبداً عن الإجابة عما سبق أن كتب.. والمعاني وهي تتأكد وتتصارع تمر ويبقى السؤال.. ولكي تتحقق اللعبة (...) يجب احترام بعض القواعد، فمن جهة يجب أن يحقق العمل شكلاً حقاً وأن يدل على معنى محير حقاً، لا على معنى مغلق..." (مقدمة حول

راسين ـ باريس ـ سوي 1963). وبهذا المعنى فإن الأدب (وكل الفنون) يعني بشكل مؤكد موضوعاً غير محدد.

(3). La nuova sensibilita musicale ـ (الحساسية الموسيقية الجديدة) in"Incontri musicali" n.2 , mai 1958 ، وقد أعيد نشرها في: Vers un nouvel univers sonore (نحو كون صوتي جديد) in "esprit" , janvier 1960, p.52..

(4). حول تطور هذه الشعريات الماقبل ـ رومانسية انظر:

L. Anceschi, Autonomia ederonomia dell'arte , Florence, Vallecchi, 1959.

(5). W.Y.Tindall, The Literary Symbol ,Columbia Un. Press. New York 1955.

(6). Edmund Wilson, Axel's Castle, London – New York, Scribner's Sons, 1931. p. 210 de l'éd. 1950.

(7). Pousseur, op. cit, P. 60.

(8). Jacques scherer, Le "Livre" de Mallarmé (Premiéres recherches sur des documents indits), Paris, Gallimard, 1957 (cf. En particulier le ch. III, physique du livre).

(9). Werner Heisenberg, Das Naturbild der Heutigen physik Hambourg, Rowohlt, II 3. Et physics and phylosophy, London, Allen L. Nerwin, 1958, ch. 3.

وحول كل ذلك أيضاً:

Louis de Broglie, Matiére et lumière (Albin Michel, 1937 - Continu et discontinu (Albin Micgel, 1941)

-La physique nouvelle et les Quanta (Flammarion, 1937.)

(10). انظر الجدل بين نيلس بور Niels Bohr وإينشتاين في:

Albert Einstein: Philosopher-Scientist (Schilpp, ed.) 1949.

وقد رفض الإبستيمولوجيون كل محاولات النقل الساذج لمقولات الفيزياء إلى الميدان الأخلاقي أو الفلسفي (أنظر مثلاً: فيليب فرانك Philipp Frank في الدور الحاضر للعلم Present Role Of science، وهو تقرير قدمه إلى المؤتمر العالمي 12 للفلسفة بالبندقية ـ شتنبر ـ أيلول 1958). ومع ذلك لا ينبغي أن نتصور أننا نقيم تماثلاً بين بنيات العمل الفني والبنيات المفترضة للعالم، فالغموض والتكامل واللاسببية ليست أشكالاً موجودة في العالم الفيزيقي، بل أنظمة لوصف هذا العالم. وتبعاً لذلك فإن ما يهمنا ليس العلاقة المفترضة بين الموقف "الأنطولوجي" والصفة المورفولوجية في العمل، وما نحاول مقاربته فقط هو طريقة تفسير السيرورات الفيزيقية وطريقة تفسير عملتي الإبداع والاستمتاع الجماليين، وباختصار المنهجية العلمية والشعرية (الظاهرة والضمنية).

(11). Edmund Husserl, Meditations Cartesiennes, Medz, $19, Paris, Vrin, 1953, p. 39.

وسنجد عند هوسيرل بشكل واضح الإحالة إلى الموضوع بوصفه شكلاً مكتملاً ومحدداً و"مفتوحاً" مع ذلك: "إن المكعب ـ منظوراً إليه من جانب واحد ـ لا يظهر أي شيء ملموس في جوانبه الأخرى المخفية، ولكنه مع ذلك يحدد قبليا كمكعب، وكل صفة من صفاته تترك دائماً بعض الصفات الأخرى غير محددة: فـ"إبقاء الأجزاء غير محددة" (...) هي لحظة موجودة في الوعي الإدراكي نفسه، وهو بالضبط ما يشكل "الأفق" (مرجع مذكور، ص39).

(12). J.P. Sartre, L'Etre et le néant-ch. I, Paris, Gallimard 1943.

ويسجل سارتر أيضاً أن التوازي بين هذه الوضعية الإدراكية، حيث تتشكل كل معارفنا، وبين علاقاتا المعرفية ـ التأويلية مع العمل الفني، لا تساوي لا نهائية وجهات النظر الممكنة التي يمكن أن تكون لنا على هذا العمل والتي يمكن تسميتها بـ"عدم نفاذ" العمل البروستي (ص14).

[13]. M. Merleau ponty, phenomenologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, P. 381-383 .

[14]. Ibid, P. 384.

[15]. هناك بعض الخطر في إقامة تماثلات بسيطة، لكننا نتحدث هنا عن التماثل بوصفه نقطة بداية لبحث مستقبلي، والمشكلة تتلخص في اختزال مختلف الظواهر (في علم الجمال كما في غيره من المجالات) إلى نماذج بنيوية، ليس بهدف إبراز التماثلات، بل بهدف إبراز التشابهات البنيوية. وبهذا الصدد نود أن نذكر بجملة لياكبسون: "إلى الذين تخيفهم التماثلات، أقول إنني أنا أيضاً أكره التماثلات الخطيرة، لكنني أحب التماثلات المخصبة" (ضمن أبحاث في اللسانيات العامة ـ باريس ـ ط مينوي 1963، ص38).

[16]. حول "انفجار البنيات المتعدد الاتجاهات" راجع:

Boucourechliev, problémes de la musique moderne, N.R.F. Décembre 1960, - Janvier 1961.

[17]. Louis De Broglie, L'Oeuvre scientifique d'A. Einstein in A. E. philosopher – Scientist, op. cit.

[18]. Luigi pareyson-Estetica-Teoria della formativita, op. cit. p.204-209 et l'ensimble du ch. III (Lettura, intrpetazione e critica.)

القسم الأول

من (المجموع)(*)
إلى (استيقاظ عائلة الفاينيكانس)(**)

شعريات جيمس جويس

-1-

وقد نضج تمام النضج في مدرسة الأكيناس القديمة"
ج. جويس: المكتب السامي

Steeled in the school of the old Aquinas
J.Joyce, The holy office.

كثير من الفنانين عرضوا شعريتهم، وحللوا صيرورة الإبداع عندهم، وحرروا أبحاثاً حقيقية في علم الجمال. لكن، لا أحد منهم حلل مثلما حلل جويس المشكلات الجمالية من خلال شخصياته نفسها. فقد حللت فرق من المعلقين

(*) . المجموع اللاهوتي للقديس طوما الأكويني (المترجم).
(**) . استيقاظ عائلة الفاينيكانس رواية لجيمس جويس (المترجم).

أفكار ستيفان دوداليس حول فلسفة الفن، وفي علاقتها مع الاقتراحات الطومائية Thomistes حول الجمال، وصاغت فرق أخرى انطلاقاً من هذه الأفكار نسقاً كاملاً للفعل الفني. فضلاً عن ذلك فإن مشكلات البنية في أثر جويس، وبخاصة في أوليس، تنبثق من السياق بعنف بحيث تشكل نوعاً من الشعرية الضمنية المرتبطة بالتركيب نفسه للأثر. وأخيراً، فإن استيقاظ عائلة الفاينيكانس تشكل بحثاً شعرياً حقيقياً وتعريفاً متواصلاً للكون، وللأثر باعتباره "بديلاً" "Ersatz" عن الكون. إن القارئ والمعلق إذن يجبران على الدوام على عزل الشعرية المعبر عنها أو المضمرة من طرف جويس، وذلك لإضاءة أثره للتعريف بالحلول التي يقترحها أثر جويس بمصطلحات جويس نفسه.

إن ظاهرة بسيطة يمكن أن تكون كافية لجعلنا نحتاط من نتائج طريقة كهذه، فنحن يمكننا عند اللزوم أن نعرض البرنامج الشعري لفالري وإليوت وسترابنسكي وريلكه أو باوند دون أن نرجع باستمرار إلى أثرهم، وأكثر من ذلك إلى سيرهم. وعلى العكس، فعندما يتعلق الأمر بجويس، يصبح ضرورياً أن نرجع بدون انقطاع إلى تطوره الروحي، أو أحسن من ذلك إلى التطور الروحي لهذه الشخصية التي ـ وهي تحمل أسماء ستيفان دوداليس، بلوم، أو هـ.س. إيرويكر ـ تظهر باستمرار في هذا الكم الأوطوبيوغرافي الضخم الذي تشكله مؤلفاته المخلتفة. هكذا نكتشف أن شعرية جويس لا يمكن أن تعتبر مفتاحاً للأثر خارج الأثر، لكنها تشكل بحميمية جزءاً منه، وأنها تضاء وتفسر بالأثر نفسه وذلك عبر مراحل تطوره.

وبالإمكان أن نتساءل ما إذا لم يكن كل (أوبيس) l'opus جويس يعتبر تكوناً لشعرية ما، أو على الأصح تاريخاً جدلياً لشعريات المعاصرة، بتعارضاتها وافتراضاتها الدائمة التي تعكسها. وبهذا المعنى فإن البحث عن شعرية جويس ستقودنا مرة أخرى إلى تتبع جهود الثقافة الحديثة لكي ننجز تصوراً عملياً عن الفن ونبني عليه إيبسمولوجيا معينة، ثم تحديداً للعالم.

لنحدد في البداية المراحل الأساسية للمسيرة الثقافية لجويس.

فمنذ طفولته وفي كوليج كوكلووز وود أولاً ثم في بلفدير كوليج، تلقى جويس من قبل اليسوعيين تعليماً مطابقاً لهذيان القديس إينياس وللثقافة المعارضة للإصلاح. وخلال مرحلة مراهقته التي كان مدفوعاً فيها بأساتذته وبحب الاكتشاف الطبيعي عنده، اكتشف فكر القديس طوماس من خلال المدرسية المعابد الثلاثية ـ tridentine post، ووجد فيه بشكل مفارق تفسيراً لثورته. وبين المرحلتين، أي في السادسة عشرة من عمره، فتح له اكتشافه لإيبسن آفاقاً جديدة وإشكالية فنية وأخلاقية جديدة. وبعد ذلك بقليل، وفي الجامعة، اشتغل بشكل قوي إيمانه المتردد منذ وقت طويل على المستوى العاطفي وذلك بقراءته لجيوردانو بروبو. وفي نفس العصر اكتشف أعمال أنوزيو (وبالأخص **البؤرة II Fuoco**)، وكان التجديد الأدبي والمسرحي في إيرلندا قد بدأ يؤثر عليه منذ وقت قصير دون أن ينتمي إليه بشكل كامل. وبين الثامنة عشرة والعشرين من عمره قرأ جويس **الشعراء الملعونين** لفرلين ثم قرأ هيوسمن وفلوبير، وقرأ أيضاً **الحركة الرمزية في الأدب** لآرتير سيمونس الذي قدم للعالم الأنجلوساكسوني شعريات آخر القرن. وفي عام 1903 أعطت قراءته لأرسطو (**De anima, Metaphysica et poetica**) القوة للشكل الذهني، وفي نفس الفترة أقام جويس في باريس عدة لقاءات أثارت فضوله الثقافي، وقد علمه أثر دوجاردان Dehardin **قطعت أشجار الرند** (les lauriers sont coupes) التقنيات السردية الجديدة. لقد تأثر جويس الشاب أيضاً بمؤثرات كل من (فوكازارو وهوبتمان والتيوصوفية..). ومنذ هذه الفترة سنشهد المؤثرات الثلاثة الأساسية التي ستطبع مجموع أثره وتصوراته الجمالية وهي: أولاً مؤثر القديس طوما الذي ظهرت سلطته الفلسفية في وقت محدد بسبب قراءته برونو **Bruno**، وثانياً مؤثر إيبسن الذي قاد جويس إلى النظر إلى الفن في علاقاته مع الأخلاق، ثم مؤثر الرمزية الذي وصل إلى جويس عن طريق العصر الذي عاش فيه وعن طريق قراءاته أيضاً، أي كل مغريات الانحطاط، ومثالية الحياة المنذورة للفن،

الفن المستبدل للحياة، والتوجه نحو حل المشكلات الكبرى للفكر في مختبر اللغة[1].

إن هذا التأثير الثلاثي سيحدد تكوين جويس كله، وسيسمح له كمُّ قراءاته الهائل وفضوله اللاحق ـ ومقاربته للمشكلات الكبرى للثقافة الحديثة، من سيكولوجية الأعماق إلى النظرية النسبية ـ أن يكتشف الأبعاد الجديدة للكون (وأن يؤثر بهذا الاتجاه على شعريته)، لكن تأثيره على ذاكرته كان أكثر من تأثيره على تكوينه الذهني. وسيتم ذوبان مجموع المفاهيم المكتسبة لاحقاً والمعطيات الجديدة واستيعابها في ضوء الإرث الثقافي والأخلاقي الذي اكتسبه جويس في شبابه. ويمكن أن نتساءل ما إذا كان اكتشافه لفيكو Vico نفسه الذي لعب دوراً محدداً في صياغة عمله الأخير، سيغير في العمق سلوكه العقلي الذي تمت صياغته خلال السنوات الأولى من حياة جويس. فقد كان هذا الأخير قد تجاوز الأربعين سنة حين قرأ العلم الجديد La scienza Nuova[2] وقد وجد في التفسير الذي أعطاه فيكو للتاريخ بنية استيقاظ عائلة الفاينيكانس دون أن تغير هذه القراءة مع ذلك نظراته الجمالية. إن تصور الدورات التاريخية يندرج عند جويس ضمن إطار حساسية معطلة وقبلانية Cabalistique متأثرة بالإحساس بالتاريخانية الحديث. ولم يكن فيكو بالنسبة لجويس ـ وقد اعترف هذا الأخير بذلك ـ يمثل تجربة داخلية، بل كان مجرد تجربة ثقافية يمكن استغلالها، وكان قد سئل في إحدى المحاورات: " هل يؤمن بالعلم الجديد؟ "فأجاب: "إنني لا أومن بأي علم، لكن خيالي يتحرك عندما أقرأ فيكو، وهو الأمر الذي لا يحدث لي مع فرويد أو يونغ[3]". فالتاريخانية ليست بالنسبة لجويس تحولاً بل هي مجرد مكتسب من بين مكتسبات أخرى عديدة، يصطدم ويختلط بها. وهكذا نجد في أثر جويس وحول بعض المؤثرات المتميزة ثقافة تبحث بكاملها عن تذويب العناصر الأكثر تنافراً وعن إصلاح قرون عديدة من التناقض.

إن محاولتنا تسعى إلى التعريف بشعرية الأثر "**المفتوح**" وإلى الكشف عن جذورها التاريخية وإمكانياتها وأهدافها التي يمنحها إياها جويس. فهي في

البداية أرضية متميزة للقاء ونضج سلسلة من التصورات الجمالية التي تجد هنا تعبيرها الأكثر لفتاً للأنظار. غير أن استكشاف هذا المجموع يفترض وجود خيط ناقل، وقصد هوريستيكي heuristique يمكننا من تجنب التشتت، أي يمكننا من اختيار توجه ما على سبيل الافتراض. إن هذا الخيط الناقل يمكن بالتحديد أن يكون التعارض بين التصور الكلاسيكي للشكل وضرورة وجود تعريف أكثر مرونة وأكثر "انفتاحاً" للأثر وللعالم، قاعدته هي الجدل بين النظام والمغامرة، أي التعارض بين عالم **المجموعات** des summoe الوسطية وعالم العلم والفلسفة الحديثين.

إن البنية الذهنية لجويس نفسه تسمح بهذا الرجوع إلى الجدلية. وإذا كانت تستبعد الوضوح المتعارف عليه للشكل الذهني forma mentis المدرسي لصالح إشكالية أكثر حداثة وأكثر غموضاً، فقد تم ذلك بتأثير برونو وجدليته حول التناقضات contraires، وأيضاً بتأثير **صدفة التعارض** la coincidentia oppositorum عند نيكولاس دوكوز. فالفن والحياة، والرمزية والواقعية، والعالم الكلاسيكي والعالم الحديث، والحياة الجمالية والحياة اليومية، وستيفان دوداليس وليوبولد بلوم، وشيم وشان، والنظام والإمكانية، هذه كلها أقطاب متتالية لتوتر أصله هو الاكتشاف النظري. ففي أثر جويس تنحل الأزمة الوسطية للمدرسية ويتشكل كون جديد.

مع ذلك، لا تملك هذه الجدلية، لا الصرامة ولا إتقان صور البالي "الثلاثية" هذه التي حلم بها الفلاسفة الأكثر تفاؤلاً. ويبدو أنه في الوقت نفسه الذي خط فيه جويس المنحى الأنيق لتعارضاته ولتوسيطاته، بقي لاوعيه محيراً بذكرى جرح سلفي. وقد انطلق جويس من **مجموع** القديس طوما للوصول إلى **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**، فترك الكون المنظم للمدرسية لكي يصوغ على مستوى اللغة صورة لكون بدأ يتوسع. غير أن الإرث الوسيط بقي حاضراً في ذهنه دائماً. وفي إطار التعارضات والحلول التي قاده إليها تصادم المؤثرات الثقافية المتعددة، ظهر في العمق التعارض الأكثر اتساعاً محدداً، حيث نستطيع

العيش والتوجه حسب علامات مؤكدة، أما الإنسان الحديث فيرى ضرورة تأسيس مسكن جديد دون أن يعرف بعد قوانينه الغامضة فيبقى مسكوناً على الدوام بذكرى الطفولة الضائعة.

إننا نريد أن نبين أن الاختيار النهائي عند جويس لم يتحقق أبداً، وأن جدليته لم تقدم له التوسيط بل تطوراً لقطبية ثابتة ولتوتر لا يحل ابداً.

ومن أجل ذلك يمكن أن نتساءل عن مظاهر مختلفة من أثره. وبالنسبة لنا فسنفحص صيغته الإجرائية.

أي إننا، من خلال شعرية أو على الأصح من خلال شعريات جميس جويس، سنحاول أن نحلل ما يمثل مرحلة الانتقال في الثقافة الأوربية.

كاثوليكية جويس

"أريد أن أقول لك ما أريد فعله وما لا أريد فعله. فأنا لا أريد استغلال هذا لشيء لا أومن به. سواء أكان هذا يسمى مسكني أو وطني أو كنيستي. أريد أن أحاول التعبير وفق شكل من الوجود أو من الفن متحرر ومتكامل حسب الإمكان، وذلك باستعمالي للدفاع عن نفسي الأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستعمالها وهي: الصمت والمنفى والحيلة".

خلال هذا الاعتراف الذي صدر عن ستيفان لكرانلي[4] يعرف جويس الشاب منفاه الخاص، فالتقليد الإيرلندي والتربية اليسوعية فقدا في نظره قيمتهما عن الانضباط والإيمان. والطريق التي تنتهي بالصفحات الأخيرة للعمل المتطور تتواصل مع ذلك تحت شعار التهيؤ الروحي المطلق. غير أنه إن كان قد فقد الإيمان فإن الدين لم يعد يشكل بالنسبة إليه ذلك الاستحواذ، وستعود أورثودوكسيته الأولى إلى الظهور في مجموع عمله، وذلك في شكل ميثولوجية فردية صارخة، وغضب حقيقي شاتم، يكشفان بطريقتهما ثباتاً عاطفياً.[5]

لقد تحدثنا كثيراً عن "الكاثوليكية" عند جويس مشيرين بذلك إلى سلوك الفرد الذي، وهو يرفض مضمون العقيدة ويخاف من الممارسات الأخلاقية، لم يحافظ على الأقل على الأشكال الخارجية للبناء العقلاني (بوصفه لباساً عقلياً) وأيضاً على نوع من الجاذبية الفطرية (اللاواعية في معظم الأحيان) للقوانين والتقاليد والرموز المرتبطة بالطقوس المسيحية. وبالطبع فالأمر يتعلق هنا بتدريب باتجاه عكسي. ويمكن أن نتكلم عن كاثوليكية جويس بالمعنى الذي نتحدث فيه عن الحب البنيوي في حالة العلاقة بين أوديب وجوكاسترا. ولهذا فعندما يلوم هنري ميلر جويس على كونه سليلاً للتبحر الوسيط، وعندما يتهمه بأن "دم القساوسة" يجري في شرايينه، وعندما يتحدث عن "أخلاقية الزهد المصحوبة بكل الآلية الأونانية onanistique التي يتضمنها مثل هذا الوجود" أفلا يفضح بخداع هذا التأثير الحقيقي؟ وعندما يذكر فاليري لاربو أن دوداليس يقترب أكثر من الذمامة اليسوعية الفرنسية فإنه يسجل ملاحظة في متناول أي قارئ. وفي دوداليس يوجد أكثر من ذلك، فهناك سرد ينبني وفق الإيقاع ذاته للأزمنة الطقوسية ووفق ذائقة البلاغة المقدسة والاستبطان الأخلاقي (لنفكر في الخطبة حول جهنم وفي الاعتراف)، وكل هذا ناتج عن غريزة محاكاة السارد أقل مما هو ناتج عن انخراطه الكلي في طقس سيكولوجي. إن النص وهو يقلد سلوكاً ما لا ينجح في أن يشكل قرار اتهام، فهو بالكامل تجوبه حركة انخراط جذرية يحددها جويس كما يلي: وهي أننا نشهد على شكل ذهني بواسطة إيقاعات اللغة. وإذا كان طوماس ميرتون قد تحول إلى الكاثوليكية بعد أن قرأ دوداليس قالباً بذلك مسار ستيفان، فليس لأن الطرق المؤدية إلى الله لا حد لها، وإنما لأن طرق إحساس جويس غريبة ومتعارضة، ولأن الكاثوليكية فيه تعيش بشكل متفش ومفارق.

تبدأ أوليس بمقدمة I'ntroibo ad altare Dei لـBuck Mulligam، ويشغل القداس الأسود المرعب مركز العمل نفسه. ويقابل النشوة الجنسية لبلوم وإغراءه الشبقي والأفلاطوني لجرتي ماك دوويل اللحظات المختلفة

للقداس الذي يقيمه السيد المحترم في الكنيسة القريبة من الشاطئ. ولا تكتفي لغة المطبخ اللاتينية التي تختم فصل ستيفان البطل، والتي نجدها في دوداليس والتي تظهر هنا وهناك في أوليس، بعكس إفراطات des vagantes العصر الوسيط المستوى اللغوي. ومثلما لا يفقد أولئك الذين يتركون مهنة الكسب الثقافي وطريقة التفكير، فإن جويس يحتفظ بمعنى التجديف المنظم حسب طقوس شعائر دينية معينة(6). فقد صرخ موليكان في وجه ستيفان قائلاً: "استيقظ أيها المسيحي المخيف" "jesuit ".come up you, feargul، وفيما بعد سيوضح ذلك قائلاً: "لأن فيك مسيحياً لعيناً فقط قد تم حقنه بطريقة الخطأ" " cursed jesuit in you, only it's because you have the injevtes the wrong way..."(7). وفي دوداليس يلاحظ كرانلي على ستيفان إلى أي حد نفذ إلى عقله وبشكل عجيب هذا الدين الذي يقول عنه إنه لا يؤمن به. وأخيراً فإن التذكرات الطقوسية المبهمة للقداس تظهر بشكل مفاجئ وسط التوريات التي تشكل لحمة **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**.

ويمكن أن نفسر هذه النصوص (وأخرى غيرها) إما بأنها نوع من الرغبة في السجع أو برغبة ظاهرة في التحريف الساخر، لكن سواء في هذه الحالة أو تلك فإن الأمر يتعلق بتذكرات مبهمة. وإذا كان من الصعب في بعض الأحيان أن نعرف مقاصد جويس من خلال هذه الاستذكارات المبهمة، فإن رمزية البنيات الكبرى **لأوليس واستيقاظ عائلة الفاينيكانس** هي ظاهرة صريحة. ففي أوليس ينبغي على ثالوث ستيفان ـ بلوم ـ مول، لكي يكتسب دلالة العمل كله، أن ينظر إليه كصورة عن الثالوث. ويرمز بطل **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** هـ س. إيرويكر إلى كبش الفداء ويمثل كل الإنسانية ـ (فهنا يوجد الجميع here comes every body ـ التي تم استدراجها إلى السقوط ثم أنقذها البعث. فصورته الرمزية التي تمثل في نفس الوقت التاريخ والإنسانية، والتي إذا ما استبعدنا عنها كل تأويل ديني محدد، وإذا ما ربطناها بكل الأساطير والديانات، ليس لها من معنى في هذه الحالة إلا بمرجعيتها الغامضة لمسيح مشوه يتماهى

مع تدفق الأحداث[8]. ففي قلب هذا التطور الدوري للتاريخ الإنساني يشعر المؤلف وكأنه ضحية ومنطق logos في شرف يرتبط بعبور قصتك القاسية

in hounour bound the cross of your own cruel fection.

وإذا كنا في عمل جويس نجد هذه الصورة اللاواعية والاستحواذية، فإن كاثوليكية جويس تأخذ شكلها أيضاً من سلوك عقلي ناجح على مستوى بناء العمل. إنه يترجم في نفس الوقت بالاستحواذ الأسطوري الذي أشرنا إليه بشكل خاص من خلال تنظيم الأفكار. وهنا فإن الرموز والصور هي التي يتم إبرازها واستعمالها في إطار ما يمكن تسميته ـ بالتقريب ـ الإيمان المختلف. وما يستعمل هنا لصالح المجموع summae الهرطقي هو السلوك العقلي. وهذا ما يشكل اللحظة الثانية لكاثوليكية جويس أي اللحظة المدرسية والوسيطية.

لقد خص جويس ستيفان بالـ "التهيؤات الطبيعية" نحو الطومائية، غير أن هذه التهيؤات "لا تصل إلى مستوى المقدمات المنطقية للمدرسية[9]". وحسب هاري ليفين فإن الميل إلى التجريد يذكرنا باستمرار بوصول جويس إلى علم الجمال عن طريق اللاهوت. إنه يبحث بسبب فنه، وربما بسبب إيمانه، عن عقاب القديس طوما الأكويني. وفي أحد مقاطع **صورة الفنان** يعترف أن فكره هو فكر مدرسي في مجموعه باستثناء المقدمات المنطقية. لقد فقد الإيمان لكنه ظل وفياً للنظام الأورثودوكسي. وهو في بعض الأحيان يعطي الانطباع حتى في أعماله الناضجة أنه يظل واقعياً بالمعنى الأكثر للكلمة[10].

ومع **أوليس** يتواصل شكل التحليل في الخضوع لعلم القياس، عند ستيفان على وجه الخصوص، سواء حين يكلم نفسه أو حين يتحدث إلى الجمهور (لنتذكر مونولوج الفصل الثالث أو المناقشة التي حصلت في المكتبة). وإذا كانت لاتينية المطبخ التي يستخدمها ستيفان في دوداليس ممتعة، فلأن ستيفان نفسه يتساءل جدياً ما إذا كان التعميد مقبولاً لو استعمل فيه الماء المعدني، وما إذا كان يجب إرجاع الليرة المسروقة أو كل الثروة لأننا ملكنا الثروة عن طريق هذه الليرة، وما إذا كان الأمر يعني قطعة فنية حين يقوم الإنسان في لحظة ثورة ما بتقطيع

قطعة خشبية على شكل صورة بقرة بواسطة سكين. إن هذه المشكلات شبيهة بما كان يطرحه أساتذة المدرسية حول الأسئلة اليومية (هكذا يتساءل طوما في شأن معرفة ما الذي يحدد بشكل قوي الإرادة الإنسانية حول الخمر والمرأة وحب الله). وأخيراً فعندما يتساءل ستيفان ما إذا كانت صورة الموناليزا جيدة بسبب رغبته في رؤيتها، فإنه يطرح سؤالاً ذا أصل مدرسي في الظاهر، وهو وسيط من الناحية الفلسفية كما نميل إلى ذلك، في حين أن الأسئلة السابقة تنتمي إلى ذهنية الإصلاح المعاكس.

يهمنا أن نفرق إذن في الأعمال الأولى لجويس بين ما هو مدرسي من حيث المادة وما هو كذلك من حيث السطح فحسب، وذلك بفضل الميل الطبيعي للتقليد الساخر أو أيضاً بفضل محاولة إدخال الأفكار الثورية بوضعها تحت رعاية الدكتور (وهي الطريقة التي غالباً ما استعملها ستيفان مع أساتذته في المدرسة). فهل بسبب مجرد الظهور يعطي جويس فكره شكلاً مدرسياً؟ إن تعريفات القديس طوما ليست بالنسبة إليه سوى وسيلة. إن بعض النقاد يميلون إلى التفكير أن الهدف الوحيد للنقاش الطويل الذي يحويه الفصل الخامس من دوداليس هو توضيخ تفاهة المعرفة المدرسية[11]، ومن هنا فلا يمكن أن ننكر أن ستيفان يلتزم فقط بالمظاهر الأكثر شكلية في المدرسية. وتأتي المرجعيات الوسيطة والقديمة لدوداليس ظاهرياً من الإصلاح العكسي، وسنرى ذكر "ذخيرة من الحكم القصيرة الشعرية والسيكولوجية لأرسطو ومن الخلاصة الفلسفية المدرسية لطوما[12]"، وهي نوع من المراجع نعرف "غناها" و"مداها". فعندما سأل كرانلي ستيفان لماذا لم يتحول إلى البروتستانية كانت إجابته أنه لا يرى مبرراً كي يتخلى عن "لامعقولية منطقية ومنسجمة للارتماء في أخرى غير منطقية وغير منسجمة". وهو جواب يتضمن ما هو جوهري في كاثوليكية جويس: إنه يرفض اللامعقولية ومع ذلك تتلبسه هذه الأخيرة، ويرتبط هو بجنون الانسجام. وسيسيطر على تكملة عمله كلياً همُّ التنظيم الشكلي. وإذا كان العالم الذي صاغه جويس لا صلات له بالأسطورة الكاثوليكية ـ التي تجدها

فيه مشوهة ومختزلة وبالتحديد في شكل لأسطورة ولفهرس أسطورة ولمادة رمزية - فإن الأنواع التي تحدد هذا العالم هي الأنواع الطومائية ad mentem divi thomoe. هكذا هو الأمر في **ستيفان البطل** وفي **دوداليس**، وبدرجة أقل في **أوليس**. وما نعنيه بالأنواع الطومائية ليس القصد منها فقط الصيغ التي يستعملها ستيفان بوقاحة في إلباس أفكاره الجديدة والمقلقة لباس التنكر، ولكن كل السلوك العقلي والرؤية الضمنية للعالم بوصفه كوناً منظماً. إن هذه الرؤية للعالم - وبالنتيجة للحياة والفن - بوصفها كلاً يمكنه أن يستقبل تعريفاً واحداً كما يمكن لكل شيء أن يجد مكاناً وسبباً للحياة فيه، وقد وجدت تعبيرها الأكثر قوة واكتمالاً في "المجموع" summoe والوسيطي. إن الحضارة الحديثة وهي ترفض هذه الرؤية للكون المتدرج لم تستطع أن تبقى بعيدة عن الانجذاب إليها، وعن سهولة هذه الصيغة من النظام التي يجد كل شيء داخلها تبريراً له. ويظهر لنا أن تاريخ الثقافة الحديثة بالفعل هو في شكل صراع دائم بين ضرورة النظام والحاجة إلى القبض في العالم على شكل متغير ومفتوح على المغامرة ومليء بالإمكانات. ونحن كلما حاولنا تحديد هذا التصور الجديد لعالمنا وجدنا أنفسنا في نزاع مع صياغات النظام الكلاسيكي المحرف بهذا القدر أو ذاك.

إن كل التطور الفني لجويس هو تجسيد حي لهذا الجدل، سواء بالاعترافات الصريحة أو ببنية أعماله. وقد ظل جويس يبحث عن تحقيق عمل فني يكون معادلاً للعالم، وهو إذ يقوم بهذا لم يغير أبداً هدفه الذي هو الانطلاق من العالم المنظم **للمجموع** somme الذي هو إرث شبابه للوصول إلى **استيقاظ عائلة الفاينكانس**، أي إلى عالم "مفتوح" يتطور وينتشر باستمرار لكن يجب أن يمتلك صيغة من النظام وقاعدة للقراءة وقانوناً ومعادلة يمكنها أن تحدد في كلمة أو شكل.

المحاولات الأولى

في بداية القرن كان جويس يبلغ من العمر ثماني عشرة سنة. وفي هذا العمر المبكر بدأ يطرح الأسئلة حول جدوى التكوين المدرسي الذي أخذه في المدرسة. وكانت هذه الفترة هي الفترة التي اكتشف فيها جيورد دانو برونو، وكان لقاؤه هذا بالنسبة له وللفكر الحديث قنطرة بين العصر الوسيط والحركة الطبيعية. وقد كتب جويس تأملات في ذلك الوقت المبكر حول الرفض الثلاثي الذي سيحدد منفاه النهائي. ومن هنا قدر المخالفة للمألوف وعرفها وتقبلها: "لقد كان يقول إن برونو كان مخالفاً للمألوف بشكل قوي، وأنا أقول إنه كان يشتعل بشكل قوي"[13].

وبعدها تخلى جويس عن الأورثودوكسية أصبح مستعداً لتقبل كل اقتراحات الاتجاهات المتجادلة التي كانت تحرك الأدب الإيرلندي والعالمي، فمن جهة كان هناك الرمزيون وشعراء النهضة السلتية celtique وبيتر وايلد، ومن جهة أخرى كان هناك إيبسن وواقعية فلوبير (لكن لا ننسى أيضاً حبه للكلمة واعتباره علم الجمال دينه).

وترجع لهذه المرحلة أربعة نصوص أساسية كتبها جويس، وهي محاضرته **الدراما والحياة** التي ألقيت عام 1900 ودراسته **الدراما الجديدة عند إيبسن** المنشورة في نفس العام في مجلة "المجلة الفورنايتلي" (المجلة نصف الشهرية) "Fortnightly Review" ومقالته النقدية المعنونة بـ "**انتصار الدارج**" والمنشورة عام 1901 وأخيراً دراسته حول "**جيمس كلارنس مانجان**" المؤرخة بعام 1902. ونجد في النصوص الأربعة هذه التناقضات المختلفة التي تخبط فيها هذا الكاتب الشاب[14].

وتناقش الدراستان الأوليان العلاقة الضيقة التي يجب أن توجد بين المسرح والحياة، حيث يجب على المسرح أن يمثل الحياة الحقيقية، وحيث "إننا نقبل الحياة كما نراها ونقبل الرجال والنساء كما نلتقي بهم وليس كما نتخيلهم في عالم الخرافات"[15]. وبفضل هذا التمثيل الحق يجب على المسرح أن يكشف

بواسطة الفعل عن القوانين الكبرى التي تتحكم عمقاً ويبوسة وصرامة في مسار الأحداث الإنسانية. إن هدف الفن الأول والموضوعي هو إذن الحقيقة، ليس الحقيقة الجدلية ـ ذلك لأن جويس يدعي الحيادية الأخلاقية في التمثيل الفني ـ ولكن الحقيقة الخالصة والبسيطة، أي الواقع. ولكن ما الذي سيصبح عليه الجمال؟ إن البحث عن الجمال في حد ذاته يملك شيئاً من الوهن الروحي والدناءة الحيوانية. والجمال يلامس فقط السطح والشكل ويوجد فناً مرضياً. أما الفن العظيم فيتوق إلى الوصول إلى الحقيقة[16].

ويكشف هذا الالتزام الظاهر المتجلي في الاتصال الحي مع الحقيقة اليومية عن الموقع الناشز لجويس في **انتصار الدارج**. إنه يظهر نوعاً من الازدراء لكل تسوية مع الجمهور، ورغبة زهدية في الانفصال والانزواء المطلق للفنان: "فلا أحد كما يقول إنسان نولا يستطيع أن يكون صديقاً للحقيقة أو على الأقل يبغض التعدد[17]".

ويمكن أن نعتبر بمثابة التجلي البسيط للتحفظ على المستوى الملموس للاتصالات مع الجمهور، وبمثابة رفض للتسوية التجارية، وليس بمثابة اتخاذ موقف جمالي، إذا لم تكن الدراسة **حول مانجان** تؤدي بنا إلى بعد مختلف آخر. وبالفعل ليس مانجان بالواقعي، فهو لا يبحث عن الحقيقة الشعرية عن طريق تمثيل الحقيقة التاريخية، وبالعكس إنه يجسد تخييلاً يصل إلى حدود الكشف بواسطة إثارة الحواس والمخدرات والحياة المشوشة. فشعره يرتبط بالشريان الرومانطيقي الرمزي. وهو ينتمي إلى عائلة نيرفال وبودلير، وفي هذا الجانب فهو يهم جويس. وانطلاقاً من هذه الدراسة وبعدها أيضاً سيتكلم جويس طويلاً في محاضرة عن مانجان عن هذا الشعر الذي يمتلك "الصور الفظيعة والعجيبة.. عن هذا الشرق الذي يعاد خلقه في حلم مشتعل.. وعن هذا العالم الذي ينبثق من فاعلية ذهنية يثيرها الأفيون[18]".

هذه التناقضات يمكن أن تكون ثمرة لشبق الشباب إذا لم تكن نبتاً لتناقضات أكثر اتساعاً ولرغبات متشعبة نجدها في عمل جويس كله. وقد منحنا جويس

نفسه المفتاح في جملة قالها في هذه المحاضرة نفسها عام 1907 وهو بصدد مانجان: "بعض الشعراء لا يكتفون بأن يظهروا لنا مرحلة جديدة من الوعي الإنساني كانت لحد الآن مجهولة، إنهم يملكون أيضاً المزية المزدوجة لقيادة ألف اتجاه متعارض في عصرهم ولتأليف ـ إذا جاز القول ـ احتياطي من القوة الحية". هكذا اقترح جويس أن يعطي عن إنسانيتنا اليومية تمثيلاً حقيقياً وقاسياً وعميقاً أيضاً، وبارعاً ـ وهكذا كانت الشعرية التي وجهت نصوص **أهالي دبلن وأوليس** ـ بل وقام في نفس الوقت ومع مانجان باكتشاف الوظيفة الكاشفة للشعر التي لا تمكن الفنان من الوصول إلى الحقيقة وامتلاكها وإيصالها إلا عن طريق ما هو جميل فقط. بعبارات أخرى سنشهد انقلاباً في الوضعية، فعندما تحدث جويس في دراسته **حول مانجان** عن الجميل والجليل المرتبطين بالحقيقي، لم يفكر البتة في الحقيقة التي بوصفها كذلك تصبح جميلة، وإنما فكر في الجمال المجاني الذي ينشأ عن القوة المحرضة للصورة والذي يكون بالفعل الحقيقة الوحيدة الممكنة.

إن دراسة **حول مانجان**، وإن كان مؤلفها يسترجع التعبيرات التي استعملها في حديثه عن الدراما، تملك نبرة خاصة بها، ففيها نتحدث بلغة انحطاط نهاية القرن، ويترك إيبسن مكانه للشعراء الرمزيين ولتنجيم غامض بهذا القدر أو ذاك. لقد كان جويس بالفعل يقوم باكتشافه هذا بلقائه مع الصوفي والإشراقي أ. إ (جورج راسل)[19].

كيف نجحت هذه الاتجاهات المتعارضة في الذوبان عند جويس الشاب؟

إننا نعرف في كل الأحوال كيف ذابت في فكر ستيفان دوداليس وبأية طريقة كان جويس يبحث عندما كتب ستيفان البطل بين 1904 و 1906 في التأليف بين السلوكات المختلفة التي كانت خاصة به قبل عدة سنوات. فالمحاضرة المعنونة بالفن والحياة التي قدمها ستيفان في المدرسة أمام الجمعية الأدبية والتاريخية، هي تركيب بين دراستيه الدراما والحياة ولـ ج. ك. مانجان، وإذا كانت هذه تسترجع في البداية عن طريق عنوانها محاضرته عن إيبسن فإننا نجد فيها

البراهين بل والتعابير المأخوذة من المقال المخصص لمانجان. ولكي يحدد جويس جمالية الفنان الشاب، ولكي يحدد ميوله وقناعاته النقدية، نجده يلجأ إلى جمالية من نوع رمزي، لكن خطاب ستيفان في نفس الوقت (وليس هذا الأمر تفصيلاً بلا أهمية وإنما هو مظهر يغير المنظور كلياً) ينبني على المقولات الأرسطية والطومائية. يريد ستيفان أن يؤكد على أهمية المسرح الجديد والفن الذي يتحرر من كل هم أخلاقي، فهو يعظم عند إيبسن "قوة الموضوعية الكبيرة وإرادة اقتلاع السر من الحياة واللامبالاة المطلقة بالقوانين العامة للفن وللأصدقاء وللأوامر". والرغبة في القطيعة مع كل أنواع اتفاقات وقوانين المجتمع البورجوازي الذي ينبني على قيم قام هو نفسه بإنشائها.

غير أن جدلاً كهذا ينطبق على تصوره حول الشاعر وحول قدرته الإبداعية الذي مصدره دراسته **حول مانجان**، والذي تطور عن طريق الاستعمال الحاذق للفكر الطومائي.

إن جمالية ستيفان البطل تمثل إذن تركيباً سنجده حاضراً بدرجات مختلفة في دوداليس. فبين هذين النصين اختلافات مهمة، لكننا نتعرف مع ذلك على الخطوط العريضة لفكر جمالي يمكن تنظيمه وهو يمتلك نوعاً من الصرامة. لقد تحقق التقارب المذهل بين ثلاثة مواقف جد مختلفة: الاهتمام بالواقعية، والتصور الرومنطيقي المنحط للكلمة الشعرية، والذهنية الشكلية للمدرسية.

صورة الطومائي الشاب بقلمه

تتحدد الموضوعات الأساسية لجمالية ستيفان من حيث مادتها فيما يلي:

1. تقسيم الفن إلى ثلاثة أنواع: الغنائي والملحمي والدرامي.
2. موضوعية الأثر ولا شخصيته.
3. استقلال الفن.

4. طبيعة الإحساس الجمالي.

5. مقاييس الجمالية.

وسينضاف إلى هذا الموضوع الأخير نظرية **عيد الغطاس**[*] **Epiphanie** وهي مفهوم يقترب من التأكيدات المتعلقة بطبيعة الفعل الشعري ووظيفة الشاعر، وسنجده بهذا الشكل أو ذاك في كل الأسئلة الجوهرية.

1. إن أصل مشكلة الأنواع هو مدرسي بشكل من الأشكال[20]، ففي الشكل **الغنائي** يقدم الفنان صورة متعلقة به بشكل مباشر في حين أن هذه الصورة في الشكل الملحمي لا تؤخذ إلا في علاقة مع الفنان نفسه ومع الصورة الأخرى. إن الشكل الغنائي هو "اللباس التعبيري الأكثر بساطة للحظة الانفعال، إنه صراخ موقع يشبه ذلك الصراخ الذي كان قديماً يثير الإنسان وهو يجذب إليه المجذاف أو يرفع الأحجار إلى أعلى المنحدر. والذي يحدث هذا الصراخ هو على وعي بهذا الانفعال أكثر مما هو واعٍ بنفسه وهو يحقق هذا الانفعال". ويتميز الشكل الملحمي عن الشكل الغنائي باعتباره امتداداً وتطويراً له، وفيه يتساوى في البعد الشاعر والقارئ والمركز الانفعالي. ولا يكون السرد فيه من خلال ضمير المتكلم، أما شخصية الفنان فتشمل فيه الصور والشخصيات "باعتبارها محيطاً حيوياً"، ويذكر لنا جويس مثالاً عن الأسطورة الشعرية القديمة Turpin Hero التي تبدأ بضمير المتكلم وتنتهي بضمير الغائب. وأخيراً نصل إلى الشكل الدرامي وذلك".. عندما تملأ الحيوية التي مست الشخصيات وحركتها كل واحدة من هذه الشخصيات بالقوة نفسها التي تترجم في البداية بالصراخ والإيقاع والإحساس ثم بالسرد الغامض والسطحي، تختفي في النهاية إلى حد أنها تفقد وجودها فتصبح بعبارة أخرى لا شخصية. فالصورة الجمالية المعبر عنها درامياً هي الحياة المطهرة في المخيلة الإنسانية والمعكوسة بها. ويتحقق سر الإبداع الجمالي مثله مثل

---

[*]. عيد الغطاس: هو عيد مسيحي يذكر ـ كما هو في المعتقدات المسيحية ـ بمجيء الملوك لرؤية السيد المسيح في بيت لحم، ويسمى أيضاً عيد الملوك أو يوم الملوك، وتجب الإشارة إلى أن هذا المصطلح سيتكرر في الدراسة (المترجم).

الإبداع المادي. فالفنان مثله مثل إله الإبداع يبقى داخل أو خلف أو فوق أو تحت أثره غير ظاهر ومخفياً وخارج الوجود وغير مبال وهو يقوم بتنظيف أظافره[21]".

وواضح، على الأقل من الناحية النظرية، أن الشكل الدرامي يمثل بالنسبة لجويس الشكل الحقيقي للفن. وحوله يبرز بقوة مبدأ لا شخصية الأثر الفني الذي يعتبر واحداً من مظاهر شعرية جويس.

2. كان جويس بدون شك وفي الفترة التي كان ينجز فيها هذه النظرية قد عرف تصورات مالارمي[22]، وبدون شك كانت تحضر في ذهنه الترجمة الإنجليزية لفقرة من أزمة الشعر التي تذكرنا بشكل غريب بخطاب ستيفان: "إن الأثر الخالص يفترض الاختفاء التعبيري للشاعر الذي يتخلى عن المبادرة لصالح الكلمات بفضل تصادم فروقها المتحركة. إنها تشتعل بالانعكاسات المتبادلة مثل سحابة افتراضية لنيران على جواهر وهي تحل محل التنفس الظاهر في النفخ الغنائي القديم أو الاتجاه الشخصي والحماسي للجملة[23]".

ومهما يكن فإن مشكلة لا شخصية الفنان كانت قد طرحت في وقت سابق على جويس وذلك عبر قراءات أخرى، ويمكننا بسهولة أن نجد أصل هذا المفهوم عند بودلير وفلوبير وييتس[24]. وفضلاً عن ذلك فهو يتعلق بمفهوم معروف لدى أوساط العصر الأدبية الأنجلوسكسونية والذي سيجد صياغة نهائية على يد باوند وإليوت. وبالنسبة لهذا الأخير لا يعتبر الشعر "اللجام المرخى للانفعال بل طريقة للهروب من الشخصية[25]".

إن تصوراً كهذا للشعر الموضوعي يرجعنا إلى أرسطو، وقد تأثر جويس حقاً بالتقليد النقدي الأنجلوسكسوني الذي اعتاد على التفكير في قضايا الفن بالمصطلحات الأرسطية. وتعتبر المسافة التي تفصل بين نص دوداليس وما يمكن اعتباره المنبع المالارمي، دليلاً جيداً عن التأثير الممارس بوعي بهذا القدر أو ذاك من لدن هذا التقليد على صياغة جويس. فعندما يتحدث مالارمي عن الأثر الخالص الذي يختفي منه الشاعر، وبعيداً عن التماثلات الإصلاحية، فهو يفعل

ذلك في أفق أفلاطوني، فالأثر يتوق إلى أن يصبح كتاباً، أي انعكاساً لا شخصياً عن الجمال الذي هو جوهر مطلق، وذلك بفضل الكلمة التي تعبر عنه. إن الأثر المالارمي ينحو إلى أن يكون مجرد نص لا شخصي يملك سلطة إيحاء يضعه مالارمي فوق وجوده الجسدي، وفي عالم مثل ميتافيزيقية أصيلة[26]. وبالعكس، فإن العمل اللاشخصي يظهر عند جويس بمثابة موضوع متجه إلى نفسه ويجد حله في نفسه، أي يظهر كتقليد لحياة تبقى فيها المرجعيات والإجراءات داخل الموضوع الجمالي الذي يتوق إلى أن يكون الكل، إلى الحلول محل الحياة ولا يشكل وسيلة للولوج إلى حياة قادمة أكثر كمالاً. إن أثر مالارمي له في النهاية طموحات صوفية، أما أثر جويس فيريد أن يكون انتصاراً لأولية كاملة تجد في نفسها مبررها الخاص[27].

ومن المهم أن نشير إلى أن مالارمي استعار من بودلير تصوره الأفلاطوني عن المجال الذي كان بودلير قد استعاره هو الآخر من بو. غير أن المكون الأفلاطوني عند بو يتطور حسب صيغ منهجية أرسطية، مع الأخذ بعين الاعتبار علاقة الأثر ـ القارئ النفسية والمنطق البنائي للأثر. وفي العموم فإن عناصر مختلفة قد انتقلت من التقليد الأرسطي الأنجلوسكسوني لتجد نفسها واضحة داخل الرمزية الفرنسية، لكي تظهر عند جويس في إطار حساسية أرسطية.

ويمكن أن نضيف إلى هذه المؤثرات مؤثر اقتراحات القديس طوما المتعلق بعلم الجمال. ففي الاقتباسات التي كان جويس يحيل إليها لم يكن الأمر يتعلق بالأثر الذي يمكن أن يعبر عن شخصية الشاعر. وقد خلص جويس إلى أن القديس طوما كان هو الآخر من مؤيدي الأثر اللاشخصي والموضوعي، وكان هذا يعني الكشف عن الفهم العميق لفكر العصر الوسيط. ولم تكن الإشكالية الأرسطية الطومائية تهتم كثيراً بتأكيد ذاتية الفنان. فالأثر موضوع يعتبر جماله واقعياً وقابلاً للقياس، والقيمة الجمالية منبعها البنية، فهي تؤكد قوانينها الخاصة وليس قوانين الفنان المشروع. وقد اقتنع جويس بهذا كثيراً لدرجة أنه لم يصدق أنه بالإمكان تحقيق نظرية للخلق الإبداعي بناء على أسس الفكر

الطومائي. وتتضمن المدرسية نظرية للفن، غير أن هذه لا تصلح أن تضيء الإبداع الشعري. وفي اتجاه أن تكون هذه النظرية مفيدة للإبداع الشعري فإنها تختزله إلى صيغة موجزة وهي "أن الفن هو الشكل الإنساني لوضع المادة الحساسة والمفهومة في سيرورة جمالية[28]".

3. وبإضافته "في سيرورة جمالية" (وهو التحديد الذي لم يكن موجوداً في الصيغة الوسيطة) كان جويس قد غير التعريف السابق. فقد انتقل من المفهوم الإغريقي اللاتيني للفن إلى المفهوم الحديث للفن (بمعنى الفنون الجميلة). فضلاً عن ذلك تأكد ستيفان من أن "قديسه طوما المطبق" لن يكون مفيداً له إلا في حدود معينة وهي أنه "عندما نصل إلى ظواهر التصور الفني والتأليف والإنتاج النفي فإنني أكون في حاجة إلى مصطلحية جديدة وإلى تجربة فردية جديدة[30]". ومن هنا فإن مختلف التأكيدات المتعلقة بطبيعة الشاعر ووظيفته والتي نجدها في **ستيفان البطل** هي تأكيدات غريبة عن الإشكالية الأرسطية ـ الطومائية، مثلما هي الملاحظات حول سيرورة الإبداع في **دوداليس**.

وبالنسبة لهذا الموضوع فإن الخطاب حول استقلال الفن هو خطاب مميز، ففيه يثير ستيفان الشاب الطبيعة الشكلية لانخراطه في المدرسية، وتقوم الصيغ المستعارة من القديس طوما بالنقل الجريء لنظرية الفن للفن التي كان ستيفان قد استمدها بالطبع من منابع أخرى. إن القديس طوما يؤكد أنه يهتم فقط بإتقان أثره وليس بالأهداف الخارجية التي يمكن لهذا الأثر أن يستعمل من أجلها. غير أن النظرية الوسيطة تحيل في الحقيقة إلى الفن بمعناه الواسع ـ أي صناعة الأشياء والصناعة التقليدية وليس فقط إبداع الآثار الفنية بالمعنى الحديث للكلمة ـ ويقصد منها أولاً وضع معيار للأمانة الفنية. وبالنسبة لإنسان العصر الوسيط فالأثر الفني يعتبر شكلاً ويجب أن يعرف إتقان شكل ما بوصفه إتقاناً أولياً وإتقاناً ثانوياً. وإذا كان الإتقان الأولي يتعلق بالنوعية الشكلية للشيء الذي يتم إبداعه، فإن الإتقان الثانوي يتعلق عكس ذلك بالغاية من الشيء نفسه. وبعبارات أخرى فإذا أريد أن تكون الفأس جميلة فيجب أن تصنع

حسب قواعد تآلف شكلي، لكن يجب أن تكون متوافقة كلياً مع الغاية المتوخاة منها، والتي هي قطع الخشب. وفي إطار المنطور الطومائي لتراتبية الغايات والوسائل فإن القيمة الإيجابية للشيء تتحقق بعلاقة مع الارتباط الشامل بين الوسائل والغايات، وكل هذا يجب أن يكون منسجماً مع الغايات الفوق - طبيعية التي هي غايات الإنسان. إن الجمال والخير والحقيقة تتلازم فيها بحميمية، وإن الإبداع الكامل الذي هو تمثال موجه إلى غايات فاحشة أو سحرية لا يستطيع أن يمنع هذا التمثال من أن يكون قبيحاً من حيث الجوهر، كما لو أنه كان يملك انعكاس غايته الفاسدة. وبتأويلنا لاقتراح القديس طوما بمعنى شكلي ضيق (كما فعل ذلك، ليس من دون وقاحة، الطومائيون المتحمسون الجدد) فإننا نتجاهل المنظور التوحيدي التراتبي من حيث الجوهر الذي بحسبه واجه إنسان العصر الوسيط العالم[31]. وعندما حاول ستيفان أن يثبت لأساتذته أن القديس طوما "كان بكل تأكيد إلى جانب الفنانين الحقيقين" وأنه لم يكن يملك أي مرجعية للمعرفة أو التهذيب الأخلاقي، فإنه كان يدلس تحت مظاهر وسيطية وبحذق ذمامي اقتراحات مثل اقتراحات وايلد التي بحسبها "يعتبر كل فن بدون فائدة[32]". والأكثر غرابة في كل هذا هو أن اليسوعيين الذين يتوجه إليهم، وهو يبدي بعض التكتم، كانوا غير قادرين بشكل واضح على معارضة أقوال ستيفان، وقد كانوا هم أيضاً ضحايا لشكلية تمنعهم من مناقشة كلمات الدكتور الملائكي. وهنا أيضاً نجح جويس في قلب الوضعية لصالحه مستغلاً الضعف الوراثي للنظام العقلي، وبذلك فقد أعطى الدليل على أنه كان منسجماً في إطار الحساسية الكاثوليكية.

4. لقد أصبح ستيفان يملك الآن الأسس التي سيبني عليها علم الجمال الخاص به. وعندما يحلل طبيعة الإحساس الجمالي فإنه يتخذ استقلال الفن مرجعاً لكي يؤكد أن العنصر الخلاعي (استعمال الغرائز) مثله مثل العنصر التعليمي (استعمال المبادئ الأخلاقية) غريبان عن التأمل الجمالي. وبالنسبة للباقي فإنه يعود إلى أرسطو باستعماله نظرية التطهير. لقد أنجز تعريفاً عن

الشفقة والخوف (متأسفاً عن عدم قيام أرسطو بذلك في شعريته ومتجاهلاً وجود هذا التعريف في البلاغة). إن الإحساس الجمالي هو نوع من ركود الدم، وهو توقف للإحساس (الذي لا يدخل في اللعبة) أمام شفقة وخوف مثاليين، وهو ركود دم ينتج ويدوم وينحل بسبب ما يسميه بـ "إيقاع الجمالي[33]". إن تصوراً كهذا للمتعة الجمالية يمكن أن يرتبط بتصورات حديثة مختلفة إذا لم يكن التعريف الذي يعطيه ستيفان لـ "الإيقاع الجمالي" يعود إلى أصل فيثاغورثي:

"إن الإيقاع هو أول ارتباط شكلي بين الأجزاء المختلفة للكل الجمالي، أو بين هذا الكل وأجزائه، أو بين جزء من هذه الأجزاء والكل الذي ينتمي إليه[34]".

ويحاول ستيوارت جيلبير أن يقرب هذا التعريف من تعريف آخر متشابه إلى حد ما، هو تعريف كولردج:

"إن الإحساس بالجمالي يوجد في النية التلقائية للعلاقة بين الأجزاء، جزءاً بجزء، ثم علاقة الجزء بالكل، ويوجد كذلك مباشرة وبشكل مطلق ودون تدخل، بذلك يكون متعلقاً بالحواس أو يكون عقلانياً[35]".

ويمكن أن نقرب هذا التعريف من صيغة أخرى ينتمي صاحبها إلى العصر الوسيط هو روبير كروستيست Robert Grosseteste.

وهذا اللقاء لا يعود إلى المصادفة، فنحن نجد سواء عند كولردج أو كروستيست التأثير الأفلاطوني والفيثاغوري الذي يتيح اللقاء للعضوية المفارقة والمدرسية، كما يتم لها ذلك في تعريف ستيفان الشاب.

5. وعندما يود ستيفان تعريف الخصائص الأساسية للجمال فإنه يعود إلى صيغ مماثلة، وبالتحديد إلى المعايير الثلاثة المشهورة التي جاء بها القديس طوما. وتظهر هذه المعايير في الجزء الأول من المجموع اللاهوتي Isumma Theologio.

وعندما يشير التقليد إلى هذه المعايير الثلاثة لـ "الجمال" فإنه يعيد التعريف الضمني للطومائية الذي يستحق تحليلاً دقيقاً. وبالفعل فالواقع الشكلي يعني

واقع الشيء بوصفه مادة مكتملة، وهو واقع محدد وموجود بالفعل بوصفه انصهاراً بين شكل مادي ومادة محددة الحجم. وبالنتيجة فإن المعايير الثلاثة تحدد شروط إتقان الواقع الوجودي والبنية التي تتجه إليها الرؤية، بالفعل، والتي لا يحكم عليها بوصفها حقيقية أو جيدة - وإن كانت بالفعل حقيقية وجيدة - ولكن بوصفها مكتملة بنيوياً - وقادرة على إرضاء حاجاتنا للتوازن والاكتمال (وعلى إرضاء من ينظر إليها بوصفها كذلك، وبطريقة لامبالية).

إن معيار الأول لإتقان كهذا هو التناسب la proportio: أي التناسب الرياضي والإيقاع والعلاقة والانسجام (كل عناصر جمالية التناسب).

ويرتبط بمفهوم التناسب مفهوم الكلية integritas، وهذا المفهوم الأخير لا يعني إلا الملاءمة لما يفترض في هذا الشيء أن يكون، ويعني تحقق كل الشروط البنيوية التي يجب أن يرضيها لكي يكون هو نفسه كما تم تصوره حسب قوانين الطبيعة أو الفن.

وبناء على ذلك فإن **الوضوح** la claritas لا ينبغي أن يفهم فقط بمعناه الفيزيقي كمرادف للضوء أو لألق اللون، ولكن بوصفه إمكانية للبنية لكي تعطي معنى **للرؤية** المهيأة لتقبل الشيء بالتحديد بوصفه جميلاً وليس بوصفه حقيقياً.

ويبدأ ستيفان نقاشه في الموضوع مع لانش Lynch بالإشارة إلى تعريف الجميل والحقيقي. ويظل جويس هنا قريباً من التقليد المدرسي وإن لم يعر أي اهتمام للاستتباعات الميتافيزيقية: "فالحقيقي ينظر إليه بالعقل المشبع بالروابط التي تم إرضاؤها بالفهم، أما الجمال فينظر إليه بالخيال الذي تم إرضاؤه بالروابط الأكثر إرضاء للإحساس[36]".

إن هذا التعريف يذكرنا في أكثر جزئياته ببعض المعارف اللاهوتية للنص الطومائي الناتجة بالأخص عن معلقي القرن الماضي، وربما يتطابق مع التذكر المبهم للتعليقات التي سمعها أثناء دراسته. أما الجديد فيرتبط باستعماله لكلمة الخيال الغريبة عن الثقافة الوسيطة والتي هي خاصية للجمالية الحديثة. لقد

تحدث كولردج وبو عن الخيال ولم يتحدث طوما عنه. إن الرؤية الطومائية ليست ملكة جديدة ولكنها الذكاء المرتبط بالخصائص الجمالية للشيء.

هذه الإشارة إلى الخيال التي ظهرت منذ النصوص الأولى لجويس لا يتم توضيحها البتة في جمالية ستيفان دوداليس. فليس الخيال هنا إلا الصلة الخاصة بين الفكر والأشياء التي تتيح له الإمساك بها من خلال زاوية جمالية (وبهذا المعنى لا يظهر الخيال مختلفاً عن الرؤية الطومائية). وبالفعل فإذا "كانت الخطوة الأولى نحو الجمال تهدف إلى فهم طبيعة الخيال واتساعه وإلى معرفة فعل الإدراك الجمالي ذاته"، فإن طبيعة الخيال واتساعه لا يتم تحديدها البتة: "فكل الذين يعجبون بالشيء الجميل يجدون فيه بعض ما يرضيهم، ويتطابق ذلك مع الدرجات نفسها للإدراك الجمالي[37]".

وبدل أن يشرح ستيفان ما الذي يعنيه الخيال فإنه يقوم بوصف العملية التي يمر بها الفكر للإمساك بالصلات مع المحسوس، وكان قد أكد منذ **ستيفان البطل** أن "ملكة الإدراك يجب أن تفحص وهي في أوج عملها[38]". ويمكن أن ننعت هذا التعريف بأنه "إجرائي" إذ لم يكن جويس يتوفر على قصد منهجي من هذا النوع أو إذا كنا لا نجد نوعاً من النقص في الدقة[39].

ومهما يكن من أمر فمن الملاحظ أن الخيال يتم تحديده بعلاقته مع المعايير الموضوعية للجمال، وهي محددة بدورها بالعلاقة مع عملية الخيال الذي يقوم بتحديدها. وهنا بالضبط يختلف موقف جويس عن موقف القديس طوما، فعند جويس تصبح الصيغ الوجودية للجمال وسائل إدراك (أو خلق) للجمال، وسنرى أهمية كل ذلك عندما سنتحدث عن عيد الغطاس l'èpiphanie.

ومهما يكن من أمر فيجب على ستيفان الآن أن يقوم بتفسير مفاهيم الكلية integritas والتناسب proportio والوضوح claritas التي ترجمها بـ wholeness و harmony و radiance: "انظر إلى هذه السلة" قال ستيفان للانش، وقد أضاف مفسراً: " لكي ترى هذه السلة على فكرك أن يفصلها في البداية عن الكون المرئي الذي يحويها. فالمرحلة الأولى في الإدراك هي وضع خط

لحدود للشيء، فتأتينا الصورة الجمالية سواء في الفضاء أو في الزمان. فما يتعلق بالسمع يأتي في الزمن وما يتعلق بالنظر يأتي في الفضاء. لكن وسواء أكان هذا الأمر يتحقق زمنياً أو مكانياً فالصورة الجمالية تدرك في البداية بوصفها كلاً محدداً بغض النظر عن الفضاء أو الزمان، ولا تكون هي الصورة هذه. إنك تدرك كليتها وهذا ما تعنيه الكلية l'integrias"[40].

ومن خلال هذه السطور يظهر واضحاً أن الكلية الطومائية ليست هي الكلية بالنسبة لجويس. فهي في الحالة الأولى تعني التكامل المادي وفي الثانية تعني التحديد الفضائي. ويتعلق الأمر هنا بالمساحة الفيزيائية، ويتعلق هناك بالحجم الوجودي. إن الكلية بالنسبة لجويس تنتج عن ضبط سيكولوجي فالخيال هو الذي يختار ويوضح الشيء"[41].

وسيكون تأويل جويس لمفهوم التناسب proportio (النادر التحريف) أكثر دقة: "فبعد ذلك.. تبدأ في الانتقال من جزء إلى آخر من خلال الخطوط التي تشكل الشيء. إنك تدركها من خلال توازن أجزائه المتراوحة بين حدود الكل، وتحس بإيقاع بنيتها. وبعبارات أخرى فإن تركيب الإدراك الحسي المباشر يتبعه تحليل الإدراك. وبعد أن تحس بكلية هذا الشيء فإنك تحس به بوصفه شيئاً، وتدركه بتعقيده وتعدده وانقسامه وقابليته للانفصال، وتركيب أجزائه وانسجامه وبكونه نتاجاً ومجموعاً لأجزائه. فهو الانسجام la[42] consonnantia".

وما قلناه عن الإيقاع يوضح مفهوم الانسجام هذا. وبالمقابل فإن مفهوم الوضوح سيكون تحديده أكثر صعوبة، ونصوص جويس التي تشير إليه لا تتوافق دائماً. وهذا ما يقوله جويس في النسخة النهائية **لدوداليس**:

"إن إيحاء هذه الكلمة هو إيحاء غامض. والقديس طوما يستخدم هنا مصطلحاً يظهر خاطئاً. ومعناه غاب عني طيلة مدة. ويمكن أن نذهب إلى الاعتقاد أنه يعني به الرمزية أو المثالية، ويعني به الخاصية السامية للجمال باعتباره الضوء الآتي من عالم آخر، والفكرة التي لا تشكل المادة إلا ظلاً لها،

والحقيقة التي ليست إلا رمزاً. وقد كنت أعتقد أنه كان يمكن أن يعني بكلمة الوضوح اكتشاف الغرض السماوي في كل شيء وتجسيده الفني، وكان يعني به قوة التعميم التي تعطي للصورة الجمالية طابعاً كونياً بجعلها تسطع على ما يعتبر أبعد من وجودها. لكن كل هذا ليس إلا ثرثرة أدبية. فأنا أفهم الشيء بالكيفية التالية، فعندما تكون قد أدركت السلة المشار إليها بوصفها شيئاً واحداً فإنك تصل إلى الاستنتاج الوحيد المقبول منطقياً وجمالياً، وهو أنك ترى أن هذه السلة هي السلة، وليست شيئاً آخر. فالوضوح الذي يتحدث عنه هو في المدرسية **الجوهر** quidditas.. أي هو جوهر الشيء[43].

وهنا يتحقق تأويل جويس بشكل فائق. فجويس ينطلق من نصوص طومائية أولية، غير مكتملة ومفصولة عن سياقها، ويصل إلى النفاذ إليها أفضل من أبرع المعلقين. وبالنسبة للقديس طوما فإن الجوهر هو المادة التي يمكن فهمها وتحديدها (مثلما يعتبر الجوهر مادة باعتباره ذاتاً للجوهر l'esse، أي ذات الفعل الوجودي، وتعتبر الطبيعة مادة باعتبارها ذاتاً للعملية). وبالنتيجة فإن الحديث عن الجوهر quiditas (إذا لم نضع تمييزات بارعة بين الطابع المنطقي والطابع الجمالي وإذا كنا لا نرى إلا العلاقات) هو حديث عن المادة باعتبارها عضوية وبنية. إن هذا ما يعبر عنه بدقة في **ستيفان البطل**: "إننا نلاحظ فيما بعد أنه يظهر بنية مركبة ومنظمة.. إن روح الشيء الأكثر شهرة الذي تكون بنيته محددة بهذا الشكل يأخذ لمعاناً في عيوننا[44]".

هكذا استطاع جويس أن ينفذ إلى أعماق الفكر الطومائي. ولم يكن في هذا الوقت قد أعطاه توجهاً شخصياً، ولم يكن مجهوده من أجل فهم النص الوسيط إلا طريقة لتوضيح مواقفه الخاصة، وهذا ما بدا واضحاً في رفضه للتأويلات الأفلاطونية لمفهوم الوضوح (عندما يتحدث عن "الثرثرة الأدبية")، ولكن جويس وهو يوضح مواقفه الخاصة (بطريقة سلبية من خلال رفضه لبعض المعاني الخاطئة) بدا، وإن لم يكن يقصد ذلك، مؤولاً من الدرجة الممتازة، ولن يتحرر كلام ستيفان من التصورات الطومائية إلا فيما بعد، حيث أصبح إخلاصه

للقديس طوما مجرد وسيلة بسيطة للتطور الحر لآرائه الخاصة. ونستطيع أن نقرأ في **دوداليس**:

"إن الفنان يرى هذه الخاصية العالية في الوقت الذي يتصور فيه خياله الصورة الجمالية. فالحالة الذهنية في هذه اللحظة العجيبة كان قد قارنها شيلي بشكل رائع مع الفحم الذي يتأهب للانطفاء. فاللحظة التي تمتلك هذه الخاصية العالية للجمال، وهذا الإشعاع الخاطف للصورة الجمالية، يدركها بشكل رائع الفكر الذي كان من قبل قد توقف عند كلية الشيء وأعجب بانسجامه. إنها توقف الدم المضيء والصامت للذة الجمالية، وحالة روحية مشابهة لهذه الوضعية القلبية التي يعرفها عالم النفس الإيطالي لويجي كالفاني بتعبير مماثل الجمال لتعبير شيلي: افتتان القلب[45]".

وقد أعطى جويس لفكره في **ستيفان البطل** صياغة مختلفة شيئاً ما، فصارت لحظة الإشعاع هي لحظة عيد **الغطاس**:

"وكان يقصد من عيد الغطاس مظهراً روحياً مفاجئاً يخرج سواء من الخطابات أو من الحركات العادية أو من أكثر الوضعيات الثقافية جدارة بالذكر. وقد كان يعتقد أنه يجب على رجل الآداب تسجيل أعياد غطاسه بدقة متناهية، ذلك لأنها تمثل اللحظات الأكثر رهافة وهروباً[46]".

والحال أن تعبيرين مثل "الفحم المتأهب للانطفاء" و"الحالات الهاربة للروح" هما تعبيران غامضان، فالوضوح مظهر للانسجام الشكلي، صلب وواضح وقابل للمس. وهنا بالعكس يتخلص ستيفان من سلطان النصوص الوسيطة ويرسم الخطوط الأولى لنظرية شخصية. وفي **ستيفان البطل** يتعلق الأمر بعيد الغطاس، وفي **دوداليس** يغيب هذا المفهوم (وكأن جويس كان ينظر بشيء من الارتياب إلى الإنجازات النظرية في شبابه)، لكن كل الجزء الذي يتكلم فيه عن افتتان القلب ليس في النهاية إلا طريقة مختلفة لقول نفس الشيء. فما الذي يصيره المفهوم القديم للوضوح إذن عندما يقصد منه معنى "**عيد الغطاس**"؟

عيد الغطاس: من المدرسية إلى الرمزية

لقد وجد جويس مفهوم (أو مصطلح) **عيد الغطاس** عند والتر باتر، وبالتحديد في خاتمة البحث في النهضة الذي كان له تأثير كبير على الثقافة الإنجليزية في نقطة اتصال القرنين. ونحن عندما نقرأ باتر نكتشف أن تحليله للمراحل المتتالية "لإعطاء طابع **عيد الغطاس**" للواقع تطور بالطريقة التي أعلنت عن تحليل جويس للمقاييس الثلاثة للجمال.

مع ذلك، فعند جويس يبدو الشيء المطروح للتحليل بوصفه معطى ثابتاً وموضوعاً في حين نجد عند باتر إحساساً أكثر حياة للسيولة غير القابلة لحجز للواقع. وإنه لمن الدال أن تبدأ الخاتمة الشهيرة بقولة هرقليط. فالواقع هو مجموع القوى والعناصر التي تنحل وهي تتحول. والتجربة السطحية وحدها هي التي لا تمنحها القوة العضوية والحضور الملح: "ولكن عندما يبدأ التفكير في طرح نفسه على هذه المظاهر تذوب هذه الأخيرة تحت تأثيره وتبدو قوة التحامها وكأنها معلقة بالسحر".

ها نحن ننتقل إلى عالم من الانطباعات المتحولة واللامعة والمفككة، فالعادة لم تعد قائمة والحياة العادية أصبحت مجزأة، ولم يبق منها إلا لحظات معزولة، بمجرد ما يتم القبض عليها تذوب هي الأخرى: " ففي كل لحظة سواء من خلال يد أو من خلال وجه يظهر نوع من تشكل الصورة، ويصبح نوع من التلوين على التلال أو على البحر أكثر سحراً من الأشياء الأخرى، ويصير الانفعال والرؤية والإثارة الثقافية في عيوننا جذابة بشكل لا يغلب وذلك للحظة فقط". إن اللحظة تمر ولكن الحياة خلال مدة تكون قد أخذت قيمة وحقيقة وسبباً في الوجود. "إن التجربة في حد ذاتها هي الهدف وليس نتيجة التجربة". وإن "نجاح الحياة" هي امتلاك لهذه النشوة.

إذن لماذا في الوقت الذي ينحل فيه كل شيء تحت خطواتنا لا نبحث عن القبض على انفعال ساحر وعلى مشاركة في المعرفة التي وهي تضيء الأفق تعيد

إلى الفكر حريته للحظة من إثارة للحواس ـ أي بتلوينات وألوان وروائح غريبة ـ أو من خلال أثر تصنعه يد فنان من خلال وجه شخص عزيز علينا؟".

إن باتر بكامله يوجد في هذه اللوحة، فهو يوماً بعد يوم يجهد نفسه في تحويل اللحظة الهاربة واللطيفة في المطلق. والصفحات التي ذكرناها لم يكن لها تأثير على أثر جويس إلا عندما تجرد من رخاوتها وفتورها، وستيفان دوداليس يختلف عن ماريوس الأبيقوري، لكن لا يتعلق الأمر هنا بتأثير محدد. وسنكتشف هنا أن البناء المدرسي الذي تتأسس عليه جمالية ستيفان يصلح في الواقع لإسناد التصور الرومنطيقي للفعل الشعري المرتبط بالرؤيا والأساس الغنائي للعالم، وهو التصور الرومنطيقي الذي وفقه يستطيع الشاعر وحده أن يمنح المنطق للأشياء والمعنى للحياة والشكل للتجربة والغاية للعالم. إنه لمن المؤكد أن كل حجج ستيفان المليئة بالاستشهادات الطومائية تسير في هذا الاتجاه. ويعطي هذا المنظور كله القيمة للتأكيدات المختلفة التي نجدها في خطابات ستيفان (وفي الكتابات الأولى لجويس) التي تتعلق بطبيعة الشاعر والخيال:

"إن الشاعر هو المركز القوي لحياة عصره الدي لا يربطه به أي شيء أكثر من علاقاته الأساسية. إنه هو وحده القادر على امتصاص الحياة التي تحيط به وعلى عكسها من جديد في الفضاء مع الإيقاعات الموسيقية للأرض. وعندما تبدأ الظاهرة الشعرية في البروز في السماوات يكون الوقت قد حان للنقاد لمراجعة القيم بما يطابق هذا الفعل. ويكون من الضروري بالنسبة لهم الاعتراف هنا أن الخيال يجيء بقوة وبحق لتقصي إنسان العالم الظاهر، وأن الجمال ورونق الحياة الحقيقي قد ولدا[47]".

إن الشاعر هو إذن من يكتشف في لحظة الضيق الروح العميقة للأشياء، ولكنه أيضاً هو من يعطي لهذه الروح وجوداً موضوعياً بواسطة وسيلة وحيدة هي الفعل الشعري. إن عيد الغطاس هو في نفس الوقت **اكتشاف** للواقع **والتعريف به عن طريق اللغة.**

وفي الواقع، فمع مفهوم عيد الغطاس سنرى انقلاباً بين **ستيفان البطل ودوداليس**. ففي العمل الأول كان عيد الغطاس مجرد طريقة لرؤية العالم، وكان بالنتيجة نوعاً من التجربة الثقافية والعاطفية. هكذا هي مذكرات الحياة المعيشة التي سجلها جويس الشاب في دفتره الخاص بعيد الغطاس، ومن ذلك مقتطفات النقاش التي تصلح للتعريف بالشخصية والعادات والعيوب والوضعيات الوجودية[48]. وهكذا هي الانطباعات السريعة وغير الموزونة التي يسجلها جويس في **ستيفان البطل**[49]. فيمكن أن يتعلق الأمر بحوار بين عشيقين يحدث بالصدفة في مساء ضبابي ويمنح لستيفان "انطباعاً قوياً يؤثر على إحساسه بعمق"، أو ساعة رجال الجمارك التي تصبح فجأة "مهمة".

لماذا يحدث هذا ولمصلحة من؟ يجيبنا باتر سلفاً أن ذلك يحدث من أجل متذوق الجمال الذي يرى الحدث خارج العادة. وبعض صفحات دوداليس تبدو متأثرة مباشرة بهذا التحليل:

"لم تكن تأملاته سوى ضباب من الشك والحذر تجاه نفسه، ضباب يضيئه بعض من وميض الحدس، لكن برونق أكثر ضياء إلى حد أن العالم يختفي تحت قدميه في هذه اللحظات وكأن النار قد أتلفته. بعد ذلك بدأ لسانه يثقل ولم تعد عيناه تستجيبان إلى نظرات الآخرين وذلك لأنه كان يشعر أن فكر الجمال كان قد غلفه كالمعطف".

ونقرأ بعد ذلك:

"فوجئ وهو يفحص بالصدفة الكلمات التي تقفز إلى ذهنه الواحدة بعد الأخرى، وهو مخبول برؤيتها فجأة فارغة من معناها المباشر إلى حد أن أقل لافتة من لافتات الدكاكين كانت تقيد فكره وكأنها صيغة سحرية، وأن روحه التي شاخت فجأة قد تقلصت وهي تتحسر[50]".

وفي بعض الأحيان تكون الصورة سريعة أكثر. إنها رؤية السيد ستيفان دوداليس.. وفجأة يصبح حدث بسيط ذا أهمية كبيرة. تلك هي الأمثلة التي ترتكز عليها النظرية في **ستيفان البطل**، ونستطيع أن نقول إن ما بين متذوق

الجمال والواقع يقوم نوع من التفاهم الذي يتيح الواقع أن يقدم سره إلى متذوق الجمال وذلك بإشارة تفاهم. غير أن هذه التجارب الداخلية التي توجد في **ستيفان البطل** تمثل اللحظة الأساسية والوحيدة للتجربة الجمالية التي تتماثل مع تجربة الحياة، تصبح في **دوداليس** موضوع علامة ساخرة.

لقد انصرمت عشر سنوات ما بين تأليف **ستيفان البطل** والتحرير النهائي لـ **دوداليس**. وما بين اللحظتين تقع تجربة **أهالي دبلن**. وفي النهاية يظهر أن كل واحدة من قصص هذه المجموعة هي بمثابة عيد غطاس كبير، أو على كل حال هي بمثابة تنظيم لأحداث، تماماً كما هو الحال في تجربة عيد الغطاس. لكن لا يتعلق الأمر بمذكرات سريعة وخاطفة للعلاقة الاختزالية للتجربة المعيشة، فالواقع والتجربة العاطفية هما هنا معزولان و"مسكونان" بانتشار ماهر للوسائل الحكائية، ثم هما مدرجان في النقطة القصوى للسرد حيث يصيران تقييماً Climax...، أي ملخصاً وحكماً على مجموع الوضعية.

إن عيد الغطاس في **أهالي دبلن** يظهر هكذا، وكأنه اللحظات المفاتيح ورموز الوضعية المحددة، وهو رغم السياق الواقعي، ورغم أنه مجرد أشياء تافهة، ورغم الجمل العادية، فإنه يكتسب قيمة علامة أخلاقية برفضه للخواء ولتفاهة الوجود. إن نظرة الكاهن العجوز الميت في القصة الأولى والغررو القذر لكورلي وابتسامته المنتصرة عندما يظهر القطعة الذهبية ودموع شاندلير في غيمة صغيرة ووحدة دوفي في الحادثة الشاقة، إنما هي لحظات موجزة تشكل استعارة لوضعية أخلاقية بمقتضى نبرة دقيقة جداً يمنحها لها الراوي.

وبوصول جويس إلى هذه النقطة من تطوره الفني يتحقق مما يستشف من جمالية. فالفنان الحق هو "ذلك الذي يستطيع أن يبرز بكل دقة الروح البارع للصورة من ثقوب ظروف ستيفان البطل التي تحددها، وأن يعيد تجسيدها وفق الشروط الفنية المختارة والمطابقة لواجبه الجديد"[51].

وانطلاقاً من هنا نفهم كيف أن عيد الغطاس في **دوداليس** ليس مجرد لحظة انفعالية يكون على الفنان أن يذكر بها فقط، وإنما مرحلة بنائية في الفن، وليس

فقط طريقة لاختبار الحياة وطريقة لإعطائها الشكل. وفي نفس الوقت تخلى جويس عن مصطلح "عيد الغطاس" الذي يستدعي بالتحديد اللحظة التي يكشف فيها شيء عن نفسه[52]. والأمر الذي كان يهم جويس في هذا الوقت هو فعل الفنان الذي يكشف هو نفسه عن شي ما من خلال إنجاز استراتيجي للصورة. وهكذا يصير ستيفان حقاً " كاهناً للخيال السرمدي، قادراً على تحويل الخبز اليومي للتجربة إلى مادة حياة متألقة ودائمة[53]". ونفهم تأكيد **ستيفان البطل** الذي ـ بحسبه ـ كان الأسلوب الكلاسيكي ("قياس الفن.. الوسيلة الشرعية الوحيدة للانتقال من عالم إلى آخر") بطبعه "متنبهاً إلى ملاحظة الحدود"، ويجب أن "يهتم بالأشياء الحاضرة لكي يشتغل عليها ويشكلها بشكل يمكن للذكاء السريع وهو يتجاوزها أن يقبض على دلالتها غير المعبر عنها أبداً[54]". إن الفن لم يعد يكتفي بالتسجيل لكنه يخلق رؤيات غطاسية لكي يسمح للقارئ بالقبض على ما "يوجد داخل لب الواقع الحقيقي" inside true inwardness of reality "من خلال" مجد النور الذي تحقق sextuple gloria of light actually rtained".

إن أحسن مثال لعيد الغطاس يمكن أن نجده في **دوداليس** هو مثال الطفلة ـ الطائر، الشابة. ولا يتعلق الأمر هنا بتجربة مختصرة يمكن أن نسجلها ونقدمها إلى الآخرين بواسطة بعض العلامات، فالواقع يتجسد في عيد الغطاس بالتحديد عن طريق استراتيجية واسعة من الاقتراحات اللفظية يستعملها الشاعر. ولا تأخذ الرؤية ـ بسلطتها في الإيحاء بعالم محول إلى جمال وعاطفة جمالية ـ كل قيمتها إلا في إطار تنظيم كامل وغير متغير للصفحة.

كل هذا يأخذنا بعيداً عن الطومائية، فالمقولات الطومائية تصير ما كانته دائماً بالنسبة للفنان الشاب، أي وسيلة ملائمة وتمريناً صحياً بشرط أن تكون نقطة الانطلاق باتجاه خاتمة جديدة فقط. فأعياد الغطاس عند **ستيفان البطل** بامتزاجها مع اكتشاف الواقع ظلت مرتبطة بالمفهوم المدرسي للجوهر Quidditas، ولكي يصل الفنان بعد ذلك إلى الرؤية الغطاسية فإنه يختار في

الإطار الموضوعي للأحداث أحداثاً معزولة، وعليه أن ينشئ بينها علاقات جديدة بواسطة الحافز الشعري الأكثر اعتباطية، فالشيء لا يستذكر بمقتضى بنية موضوعية ومحققة، بل لأنه يصير رمزاً للحظة حياة داخلية لستيفان[55].

لكن لماذا يصير الشيء رمزاً؟ إن الشيء الذي يتعرض لفعل عيد الغطاس ليس له وجود إلا بوصفه موجوداً بالقوة. ونحن نجد في الأدب المعاصر، قبل جويس وبعده، أمثلة كثيرة من هذا النوع، ولكن دون نظرية. والشيء لا يتعرض كل مرة لفعل عيد الغطاس لأنه يستحق ذلك، ولكن على العكس، إنه يستحق ذلك لأنه كذلك. إن الحدث وهو يستفيد من تزامن ما مع ترتيب عاطفي، أو وهو يثير هذا الترتيب بشكل عارض، فإنه يصبح رمزاً. وعند بروست فإن بعض أعياد الغطاس تحددها ظاهرة استرجاع الذاكرة synesthesie mnemonique.. (التماثل بين إحساس اليوم وإحساس البارحة يحدث انقطاعاً وتنتج عنه أشكال وأصوات وألوان). غير أن الأرفية(*) التي تصطدم بالنور وتسقط على الطاولة في فيتشي فيرسي VECCHI VERSI لمونتال Montal يبدو أنها لا تملك أي مكان آخر تعيش فيه في ذاكرة المؤلف إلا تلك القوة التي جعلتها تفرض نفسها وتعيش. إنه فقط عندما تيقن من أن لا شيء يبرر، وأن الفعل الذي يتعرض للغطاس، يمكن أن يحمل دلالة وأن يصير رمزاً.

لا يتعلق الأمر إذن برؤية الشيء يتكشف في جوهره الموضوعي (Quidditas)، ولكن برؤيته يتكشف عما يمثله الآن بالنسبة لنا، أي عن القيمة التي نعطيها للشيء في هذه اللحظة التي تصنع الشيء بالفعل. إن عيد الغطاس يضفي على الشيء قيمة لم يكن يملكها قبل أن يتعرض لنظرة الفنان. وفي هذا الاتجاه فإن نظرية أعياد الغطاس والإشعاع raddiance هي على نقيض مفهوم الوضوح claritas الطومائي. وما هو عند القديس طوما خضوع للشيء ولتألقه،

(*). نوع من الفراش (المترجم).

يصبح عند جويس وسيلة لفصل الشيء عن سياقه المعتاد، ولإخضاعه لقوانين جديدة، ولمنحه تألقاً وقيمة جديدين بواسطة الرؤية الإبداعية.

وبهذا المنظور فإن **الكلية** integritas تعني كما سبق أن رأينا اختياراً وتحديداً، فهي ترتكز على منح الحدود إليه. وهكذا يصبح عيد الغطاس طريقة لإعادة الواقع ولإعطائه شكلاً جديداً. وعلى هذا الشكل صار تطور جويس منذ أعماله الأولى التي ظل خاضعاً فيها لأرسطوطاليسية مبدئية وصولاً إلى نصوص **دوداليس**.

لنحاول أن نتتبع للمرة الأخيرة هذا التطور منذ مذكرات **باولا** pola Notebook لعام 1904 إلى **دوداليس**.

في **مذكرات باولا** كان جويس قد حاول أن يحدد مراحل الإدراك العادي واللحظة التي تتدخل فيها إمكانية المتعة الجمالية، وذلك بتحديده في فعل الإدراك فاعليتين أساسيتين هما: الإدراك البسيط و"التعرف" الذي يتيح الحكم بأن الشيء المدرك مقبول وأنه بالنتيجة جميل وممتع (حتى وإن تعلق الأمر بالفعل بشيء قبيح وأنه جميل ممتع وهو مدرك في بنيته الشكلية فقط). ويظهر هنا أن جويس هو أكثر مدرسية مما كنا نظن وننتظر وأنه تصدى للسؤال القديم لـ "المفارقين" les transcendantaux. وقد تساءل ما إذا كان الجمال صفة تابعة للإنسان، وبالنتيجة ما إذا لم يكن كل شيء موجود بفضل شكله المنتج في مادة محددة (بوصفه مدركاً من خلال خصائصه البنيوية) جميلاً لهذا السبب، سواء تعلق الأمر بزهرة أو بغول أو بفعل أخلاقي أو بحجر أو بمائدة. وانطلاقاً من هذه المعطيات التي اهتم بها القديس طوما بشكل كبير (والتي تجعل من الصعب التمييز في الفكر المدرسي بين إمكانيات التجربة الجمالية المتميزة والصفة الجمالية لكل تجربة يومية) استطاع جويس أن يخلص إلى "أن الشيء الأكثر شناعة يمكن أن يوصف بالجميل لسبب وحيد وهو أنه يمكن أن يعتبر جميلاً قبلياً بسبب خضوعه لفاعلية الإدراك البسيطة(56)".

ولكي نميز التجربة الجمالية الخالصة عن التجربة العادية اقترح جويس الحل التالي: وهو أن الإدراك يتضمن نوعاً ثالثاً من الفاعلية هو "الرضى" حيث خلاله يهدأ فعل الإدراك ويكتمل. وتحدد كثافة هذا الرضى ومدته القيمة الجمالية للشيء المتمعن فيه. وهكذا يقترب جويس مرة أخرى من الموقف الطومائي الذي وفقه يكون الشيء الجميل هو الذي يرضي in cujus، ووفقه يرتكز اكتمال الإدراك الجمالي على نوع من الرضى pax... يلتقي بسهولة مع ركود الدم la stase الجمالي الذي يختزله جويس في **مذكرات باريس** paris Notebook إلى مفهوم التطهير الأرسطي[57].

وبالفعل فجويس (وهو يتخلى عن التأويل الطبي ـ النفسي للتطهير بوصفه فعلاً ديونيزيوسياً وتطهيراً يتحقق عن طريق التعبير الدينامي والذرووي للانفعالات حتى يتحقق التنظيف بواسطة الصدمة) كان يرى إذن في التطهير توقفاً لعاطفتي الشفقة والخوف واجتياحاً للفرح. لقد أعطى تأويلاً عقلانياً للمفهوم الأرسطي، وفقه نصل إلى التعزيم على الانفعالات فوق خشبة، وذلك بفصلها عن المشاهد وبجعلها تصبح موضوعية في لحمة القصة، أي بجعلها غريبة بشكل ما، وكونية، وأخيراً: غير شخصية. ونحن نفهم كيف تأثر ستيفان دوداليس وهو المدافع القوي عن لا شخصية الفن، بتأويل كهذا، ويجعله تأويله الخاص في ستيفان البطل.

لكن، ولئن ظل الشكل العام هو نفسه، فإن التصور الجمالي لجويس تغير جوهرياً بين كتاباته الأولى **ودوداليس**، مروراً بالصياغة الأولى للرواية. ففي **دوداليس** تصبح اللذة الجمالية وركود دم الانفعالات "الحالة النورانية الصامتة للاستمتاع الجمالي". وقد أغنى هذا المصطلح تصور التطبيقات الجديدة. فاللذة الثابتة ليس لها صفاء التأمل العقلاني، فهي الرعشة أمام اللغز، وهي توتر الإحساس إلى حد يفوق الوصف. وهكذا حل والتر باتر والرمزيون ودانزيو محل أرسطو.

وللوصول إلى هذه الرؤية الجديدة للأشياء كان ينبغي أن يتغير شيء ما في إوالية التصور الجمالي وفي طبيعة الشيء المشاهد. وهذا ما حل بالفعل بنظرية الوضوح وبتطور فكرة عيد الغطاس. فلم تعد اللذة تعطى عن طريق امتلاء التصور الموضوعي، ولكن عن طريق ترقية الذاتية للحظة تجريبية غير موزونة، بترجمة هذه التجربة إلى مصطلحات استراتيجية أسلوبية، وبصياغة معادل لغوي للواقع. لقد كان الفنان الوسيط عبداً للأشياء وقوانينها، وعبداً للأثر نفسه الذي كان عليه أن ينجزه إنجازاً جيداً وفق قواعد محددة. وقد استطاع فنان جويس وهو آخر وريث للتقليد الروائي أن يبرز بعض الدلالات في عالم عديم الشكل بدون ذلك، وأن يملك بناء على ذلك هذا العالم ويصبح مركزة.

والحال أن جويس لم يكن يستطيع أن يتبنى موقفاً كهذا دون أن يجد نفسه في مواجهة تناقضات يستحيل حلها وبقيت قائمة إلى نهاية **دوداليس**. وقد رفض ستيفان الذي تكون في مدرسة القديس طوما في نفس الوقت المقولات المدرسية، كما رفض إيمان ودرس أستاذه الحديث الغرائز دون أن يعي ذلك. ولهذا فقد اختار من بين الاتجاهات الثقافية المعاصرة تلك التي كانت قادرة أكثر على جذبه، والتي كانت قد أثرت عليه شيئاً فشيئاً عن طريق القراءات والجدل والمناقشات، أي اختار ذلك التصور الروائي الذي يرى في الفعل الشعري فعلاً دينياً متعلقاً بأساس العلم، والذي يحاول أن يحل مشاكل العالم ـ العالم الذي يرفضه بوصفه مكاناً للعلاقات الموضوعية ـ بالفعل الشعري وبتأسيس علاقات ذاتية. ولكن هل يمكن لشعرية كهذه أن ترضي كاتباً حاول أن يبحث في الفن بعد إيبسن عن وسيلة لاكتشاف قواعد تحكم الأحداث الإنسانية، وهو الذي كان قد تغذى بالفكر المدرسي الذي اعتبر دوماً دعوة للنظام وللبناء الواضح والمحدد ورفضاً للغنائية؟ وهو الذي كان أخيراً صاحب موهبة وصفية على الدوام وصاحب غريزة لاكتشاف وتفريد الشخصيات والمواقف (كما نرى في **أهالي دبلن**) إلى حد الرغبة في أن يذيب في لا شخصية الفعل الوصفي الذاتية والانفعال اللذين بدونهما لا يمكن في إطار استراتيجية عيد الغطاس أن يرفع إلى

حد الغنائية تجارب منزوعة من ظروف أصيلة وموضوعة على الورق؟ والحل الذي تقترحه **دوداليس** يمكن أن يرضي هذا الذي بعد أن هجر كل نوع من أنواع العلاقة والتبعية سيشرع "للمرة المليون في البحث عن حقيقة التجربة" "قاصداً أن يسبك في مسبك روحه الوعي غير المخلوق لجنسه[58]".

بعبارات أخرى فإن جويس الذي كان قد دشن تفكيره حول علم الجمال بمقالة عنوانها **الفن والحياة** والذي كان قد وجد في أثر إيبسن حلاً للعلاقات العميقة بين الفن والتجربة الأخلاقية، بدأ يأخذ في **دوداليس** موقفاً من الازدواجية والقول بأن الفن يمثل نقضاً للحياة، أو على الأصح أن الحياة الحقيقية تكون في إبداع الفنان. وإذا كان موقف جويس قد وقف عند هذا الحد فلم يكن له من شيء يؤاخذ به الصيغ الجمالية لصورة الفنان، ويمكن أن نطابق بين جمالية ستيفان وجمالية المؤلف. غير أن جويس عندما بدأ في كتابة **أوليس** أظهر منذ البداية يقيناً عميقاً بأن الفن هو حقاً فاعلية تشكيلية "وتنظيم لمادة محسوسة ومفهومة بهدف جمالي". فقط يجب على هذه الفاعلية أن تعمل على مادة محددة، هي لحمة الأحداث والأفعال النفسية والعلاقات الأخلاقية، وأخيراً الثقافة الكونية[59]. ومنذ هذا الوقت لم تعد جمالية ستيفان تنسجم مع إنجاز **أوليس** وبدأت التناقضات التي تخفيها تنفتح، وتمثل تأكيدات جويس حول **أوليس** تحولاً عن المقولات الفلسفية والاختيارات الثقافية للفنان الشاب. كل هذا عرفه جويس، ولم تدع **دوداليس** نفسها بياناً جمالياً، ولكنها صورة لجويس، لا يصير له وجود بعد أن ينهي المؤلف هذه الأوتوبيوغرافيا الساخرة ويبدأ في كتابة **أوليس**[60]. وفي **أوليس** بالتحديد يسترجع ستيفان وهو يتجول على الشاطئ بدعابة متواطئة مشاريع شبابه: ".. فلقد تذكر أعياد غطاسك فوق الورق الأخضر ذي الشكل البيضاوي والتأملات المتعذرة السبر والنسخ المطلوب إرسالها في حالة الموت إلى كل مكتبات العالم الكبرى ومنها مكتبة الإسكندرية[61]".

ومن الجلي أن القسم الأكبر من المبادئ الجمالية لجويس الشاب تبقى صالحة بإثارتها لأعماله التالية، غير أن جمالية كتابيه الأولين تظل بالتحديد مطبوعة بإثارتها بتوسع للمواجهة بين العالم المتطابق مع الذهنية الطومائية Thome ad mentem divi وشروط الحساسية المعاصرة، وهي المواجهة التي ظهرت بأشكال مغايرة في عملية اللاحقين: مواجهة النظام التقليدي بالرؤية الجديدة للعالم، ومواجهة دخيلة الفنان الذي يحاول أن يعطي شكلاً للفوضى التي يتحرك فيها، والذي يجد دائماً بين يديه أدوات النظام القديم الذي لم ينجح في تعويضه.

هوامش وإحالات القسم الأول

(1). فيما يتعلق بموضوع تكوين جويس انظر

-Richard Ellmann, James Joyce, Oxford Un. (trad. Fr. Gallimard, 1962).

(2). Ellmann, trad. Fr, p. 553.

(3). Ellmann. Op. Cit., trad. Fr. P. 700.

(4). A Portrait of the artist as a young Man, En francais: Dedalus: Portrait de l'artiste, gallimard 1943.

(5). انظر:

-The univers of death dans The cosmological Eye, Norfolk 1939.

(6). في رسالة مؤرخة ب 1824/8/7 (انظر إلمان، الترجمة الفرنسية، ص 579) كتب ستانيلاس أخو جويس إليه وهو بصدد الحديث عن مشهد Circé في أوليس: "إنه لمن الكاثوليكي بالطبع...."

(7). Ulysses, New York, The Moden Librry, 1934, P. 5 et 10.

(8). Henry Morton Robinson, Hardest crux Ever in A. J. J Mescellany, Southern Jllinois press m carbondale, 1959, P. 195-207.

(9). Stephen Hdro, trad. Fr., Stephen le Hero, Paris, Gallimard, 1948 P, 76.

(10). Harry Levin, op. cit., trad. Fr., P, 48.

(11). Dedalus. P. 177.

(12). Stephen le Hero, P. 173.

(13). Stephen le Hero, p. 173.

[14]. Critical Writings, P. 38-83.

[15]. Ellmann, trad. Fr., P. 88.

[16]. نجد مقالاً جدالياً يشير إلى السورياليين.

[17]. Ellmann, tfad. Fr. P. 105.

[18]. Critical Writings, P. 175.

[19]. ليس من المصادفة أن يشبه معجم الأول حول مانجان معجم والتر باتر.

[20]. إن التمييز موجود عند أرسطو في شعريته: 1447 ا وب، من 1450 إلى 1462 ا وب، وعند جويس في ستيفان البطل (الفصل 19) وفي دواليس ص 55.

[21]. Dedalus, P. 214.

[22]. Hayman, op. Cit.

(راجع المجلد الأول على الخصوص)

[23]. S. Mallarme, Oeuvres completes, Gallimard, Paris, 1945, P. 366.

[24]. لقد وجد جويس عند بودلير النداء إلى اللاشخصية، غير أن حكمه على الشاعر في مقالته حول مانجان لا يجعلنا نأخذ هذا التأثير مأخذ الجد.

[25].Tradition and the Indiyidual talent, 1917, London, Faber & Faber, 1932.

[26]. انظر على الخصوص:

-Guy Delfej, l' Esthetipue de mallarme, paris, Flamarion, 1951

[27]. هنا تتدخل عدة مشكلات لها علاقة بتأويل مفهوم اللاشخصية.

[28]. Dedalus.p. 206.

[30]. Dedalus, p. 208.

[31]. حول استقلال الفنون انظر: Summa theologia ص 1-11، 57، 3.

[32]. في ستيفان البطل، الفصل 19.

[33]. توجد تعريفات الشفقة والخوف في الفصل الخامس من دوداليس.

(34). Dedalus, p. 206.

(35). حول المبادئ النقدية الأساسية المتعلقة بالفنون الجميلة انظر:

Stuart Gilbert, James Joyce's Ulysses, London. Faber & Faber, 1930.

(36). Dedalus, p. 207 .

(37). Dedalus, p. 207.

(38). Stephen le Hero, p. 217.

(39). لقد ورث جويس من التقليد الرومنطيقي مفهوم التخييل، فهذا أمر مؤكد، وليس من المصادفة أن يظهر المصطلح لأول مرة في دراسته حول مانجان.

(40). Dedalus, p. 211.

(41). Noon (op. Cit., p. 113).

(42). Dedalus, p. 211-212.

(43). Dedalus, p. 212.

(44). Stephen le Hero, p. 218.

(45). Dedalus, p. 212.

(46). Stephen le Hero, p. 216.

(47). Stephen le Hero, p. 216.

(48). يوجد مخطوط "أعياد الغطاس" في المكتبة التذكارية للوكوود بجامعة بوفالو Buffalo. وتعتبر هذه النصوص جد دالة بالنسبة لسلوكات جويس الشاب.

(49). Stephen le Hero, p. 215-6

(50). Dedalus, p. 177-178.

(51). Stephen le Hero, p. 77.

(52). حسب نون Noon فقد توصل جويس إلى مفهوم عيد الغطاس عن طريق التأويل الذي أعطاه موريس دو وولف في عام 1895 للوضوح الطومائي.

(53). Dedalus, p. 220.

(54). Stephen le Hero, p. 77.

(55). بالنسبة للقديس طوما فإن الموضوع يكشف عن بنيته الموضوعية.

(56). Critical Writings p. 146-148.

(57). Ibid. p. 14.

(58). Dedalus, p. 252.

(59). حول الضرورة الأخلاقية عند جويس وحول الكلاسيكية انظر:

S. L. Goldberg, The Classical Temper, London, Chatto & Windus, 1961.

وانظر بخاصة الفصل الخاص بـ "الفن والحياة".

(60). ليس من المصادفة أن يؤكد العنوان الأصلي لدوداليس أن الصورة ليست هي صورة الفنان ستيفان وإنما صورة الفنان عموماً.

(61). Ulysse, trad. Fr. Paris, Gallimard, 1942, p. 42-43.



القسم الثاني

... لقد قالوا إن الخالق أراد أن يقلد الطبيعة اللامتناهية والأبدية والغريبة عن كل حد وكل زمن متعال، لكنه عجز عن أن يخلق ثباتها وديمومتها بسبب كونه نتاجاً لعيب، وكذلك لكي يقترب من أبدية الزمن واللحظات والسنوات المتعددة وهو يتخيل أنه يقلد على مر الأزمنة ديمومة هذه الأخيرة.

هيبوليت ـ فلسفيات

Philosophoumena 55 ،5 ،6

الترجمة إلى الفرنسية أ. سيونفيل ـ باريس 1928.

أراد جويس أن يجعل من **أهالي دبلن** "تاريخاً أخلاقياً" لبلاده، ونحن نجد في **أوليس** هذا الانشغال بالأخلاقي والواقعي في نفس الوقت، غير أن إيرلندا ليست هنا إلا معطى أولياً. فشلل الحياة الإيرلندية الذي يشكل المادة الأولية للقصص يصبح في **أوليس** نقطة انطلاق من بين نقاط أخرى. ولا تشكل الأذواق والشخصيات وطبائع الحياة في دبلن ـ التي يقدمها بمضاء وبنفاذ عظيمين باستعماله لكل مصادر النسق السردي بدءاً من المكون السخري إلى المكون المثير، من الدرامي إلى الغريب المضحك الممزوج بالهزلي الجامح الشبيه

بالأسلوب الرابلي وذي العمق النفسي والدقة الفلوبيرية - سوى البعد **الحرفي** للهدف المجازي والأناجوجي anagogique الواسع جداً.

وبالنسبة لجويس فهذه الرواية كان يجب أن تشكل كما قال هو مجموعاً لكل الكون:

"فقد حاولت من خلال التصور والتقنية أن أصور الأرض المابعد - إنسانية، وربما الماقبل - إنسانية"[1]. "فهي ملحمة جنسين (إسرائيلي - إيرلندي) وفي نفس الوقت دورة الجسد الإنساني والحياة العادية... إنها أيضاً نوع من الموسوعة. لقد كانت نيتي أن أنقل أسطورة الزمن. وكل مغامرة (أو كل ساعة أو شيء أو فن يرتبط بحميمية وعلاقات تبادلية مع الخطاطة البنيوية للكل) لا ينبغي فقط أن يؤثر بل أيضاً أن يخلق تقنيته الخاصة[2]".

كان جويس يفكر إذن في أثر كلي، ضخم، لا تكون النقطة المرجعية فيه هي ذاتية الشاعر المعزول في برجه العاجي، بل المجموعة الإنسانية والتاريخ والثقافة. فالكتاب ليس مذكرات فنان المدينة المنفي، بل مذكرات أي إنسان منفي في المدينة. إنه أيضاً وفي نفس الوقت موسوعة ومجموعاً أدبياً"، ("إن المهمة التي كلفت بها نفسي تقنياً هي أن أكتب كتاباً يتكون من ثمانية عشرة وجهة نظر مختلفة في عدد مماثل من الأساليب، يجهلها أو لا يلاحظها كلها، من حيث الظاهر، زملائي...[3]" ومؤسسة يجب أن تؤثر على الثقافة في مجموعها عن طريق الاستيعاب الكامل والهدم الناقد والبناء الجذري:

"إن كل حلقة موالية تعالج موضوعاً ما من الثقافة الفنية (البلاغية أو الموسيقية أو الجدلية) تترك وراءها حقلاً مدمراً. فمنذ أن كتبت **عرائس البحر** لم يعد ممكناً لي أن أسمع أي نوع من الموسيقى....[4]".

إن مثل هذه الاعترافات لها طموح كبير، ومن خلالها ظهرت **أوليس** بصفتها البوتقة المقلقة التي ستحقق فيها تجربة غير مسبوقة وهي هدم العلاقات الموضوعية المصادق عليها بفضل التقليد الطويل. ولا بد من الملاحظة هنا أن الأمر لا يتعلق البتة بهدم العلاقات التي تربط بين الحدث المعزول وسياقه

الأصلي، وذلك لإدراجه في سياق جديد من خلال الرؤية الغنائية والموضوعية للفنان. ويتعلق الأمر هنا حقاً بهدم عالم الثقافة ـ ومن خلاله ـ العالم كله. إن العملية لا تقع على الأشياء ولكنها تتحقق في اللغة، وباللغة وعلى اللغة (على الأشياء المنظور إليها من خلال اللغة وعلى الثقافة التي يعبر عنها من خلال اللغة).

هذا ما فهمه يونغ جيداً عندما سجل وقت صدور **أوليس** كيف تختفي ثنائية الذاتي والموضوعي من خلال "خفض المستوى الذهني" إلى حد إلغاء "وظيفة الواقع" لتترك المكان لـ "الدودة الشريطية التي لا نعرف هل تنتمي إلى النظام الفيزيقي أو المتعالي". لقد لاحظ يونغ الذي كان ضحية لنوع من التشويه المهني أن نص **أوليس** يشبه للوهلة الأولى الحوار الداخلي لشخص شيزوفريني. ومع ذلك فقد ميز فيما بعد القصد الذي يخفيه هذا الموقف في الكتابة. فحالة الشيزوفيرينيا هي هنا ذات قيمة مرجعية مماثلة، ويجب أن تعتبر نوعاً من العمل "التكعيبي" الذي عن طريقه استطاع جويس، وهو يتتبع خطوة الاتجاهات الفنية الحديثة، أن يذيب صورة الواقع في إطار جد معقد "تنتج نبرته عن سوداوية الموضوعية المجردة".

بهذا العمل، وكما لاحظ يونغ، لا يهدم الكاتب شخصيته الخاصة مثلما يفعل الشيزوفريني، بل على العكس من ذلك، إنه يقوم بالعثور على وحدته الخاصة وبتأسيسها وذلك بهدم شيء ما خارج ذاته. وهذا الشيء هو صورة العالم الكلاسيكية. "إننا لا نجد أنفسنا أمام هجوم على نقطة محددة ولكن أمام انقلاب شبه كوني للمستويات الروحية للإنسان الحديث. فهذا الأخير يتحرر كلياً من العالم القديم". وكتاب جويس يهاجم إيرلندا والعصر الإيرلندي الوسيط، وذلك بمقتضى كون إيرلندا وعصرها يتضمنان بعداً كونياً. إنها مؤسسة ضخمة توجب نفي الشاعر و"اختفاء تعبيره بشرط، كما يصحح يونغ، ألا تكون الشخصية هنا مرادفة للفحولة وإنما للمهارة كما كان يريد ستيفان: "إن تهكم **أوليس** يخفي شفقة عميقة، فالعالم ليس جميلاً ولا جيداً ولكنه، وهذا هو

الشيء الخطير، فاقد للأمل ذلك أنه عبر توالي الأيام الدائم يقود الوعي الإنساني إلى الرقصة المجنونة للساعات والشهور والسنوات[4]".

لقد اعتبر يونغ أثر جويس مادة سريرية يجب دراستها مجهرياً وقد افتقدت محاولته في بعض الأحيان إلى الرفق. وبدون شك، فلهذا السبب لم يغفر له جويس أبداً تحليله هذا لعمله. غير أن وجهة نظر يونغ باعتبارها بعيدة عن كل اهتمام أو بحث أو حوار أدبي، هي بدون ريب واحدة من أهم وجهات النظر التي كتبت لإبراز الأهمية النظرية **لأوليس**. إن موضوع القطيعة وهدوء العالم الذي عبر عنه دراميا عالم النفس السويدي يجد تأكيدات مختلفة في نص جويس نفسه ويمثل أحد فصول شعرية الكتاب الكثيرة.

شعرية الشكل التعبيري

تبدأ أوليس بفعل تمردي وبمحاكاة طقوسية ساخرة، وبأسهم نارية من الردود الطلابية المدمرة والغاضبة. وبعد أن يشير ستيفان بأصابع الاتهام في الفصل الأول إلى تربيته الدينية، يهاجم في الفصل الثاني أساتذته في التعليم العصري، أي الجيل المحترم وأحبار الأحكام المسبقة الرجعيين وغير المثقفين. وفي الفصل الثالث يهاجم الفلسفة، فالعالم القديم يتم إعادة النظر فيه، ليس من خلال تمظهراته العرضية، ولكن من خلال طبيعته نفسها بوصفه كوناً منظماً وعالماً مكتملاً ومحدداً بصفة لا تقبل الالتباس، وذلك وفق المبادئ الثابتة في القياس الأرسطو ـ طومائي.

وينفتح الفصل الثالث هذا على قولة لأرسطو، وطبيعة هذه القولة (فقرة من De Anima) ليست مهمة، ما يهم هو مرجعيتها وكون ستيفان يبدأ جولته الشاطئية وهو يفكر في أرسطو. إنه يقوم بعمل جيد، فهو يفكر مثل أرسطو. إن الفقرات الأولى تتوالى على شكل تمايزات واضحة وصيغ لا تقبل اللبس ووفق

إيقاع عقلاني وبرهنة دقيقة. إن ستيفان يتامل ذاته، فقد توقف عن أن يكون شيئاً لكنه لم يصبح بعد شيئاً آخر. وخلال تأمله يواصل التفكير بعقلانية في الأشكال التي كان عليها في السابق. لكنه وفي الوقت الذي تتوجه فيه عيناه إلى البحر، وفي الوقت الذي نرى فيه صورة الغريق، يصبح إيقاع الحوار الداخلي أكثر اضطراباً وانكساراً، فيتحول التوزيع المنظم للبراهين إلى نوع من التدفق اللامنقطع، حيث تفقد الأفكار والأشياء هيئتها الخاصة وتصبح مضببة وغامضة وذات معنيين. إن نبرة الحوار الداخلي تبرز المرجعية إلى بروتيه (العنوان الهوميري للفصل). ومن الآن فصاعداً، فليس مضمون أفكار ستيفان فقط بل، وشكلها أيضاً، هو الذي يكشف الانتقال من كون منظم إلى كون مائع مثل الماء الذي كل شيء فيه (موت، انبعاث، حدود الأشياء، مصير الإنسانية) يصير غير محدد وثقيل الإمكانيات. إن عالم بروتيه ليس سديماً، لكنه كون تتغير فيه العلاقات بين الأشياء. إن بروتيه يدخلنا إلى قلب **أوليس** ويطرح أسس عالم خاضع للتبدلات حيث تظهر باستمرار مراكز لعلاقات. وكما قلنا فإن بروتيه يحول الفلسفة الأرسطو ـ طاليسية في الموسيقى البحرية[5].

يوجد هنا عرض لشعرية معينة ـ وإن لم يتحدث الشاعر عن أثره بوضوح ـ وذلك **بواسطة الشكل وحده للخطاب**، أي القول بإمكانية وجود كتاب يكون فيه الشكل أبرز وأوضح رسالة. وإذا نحن قارنا بين مختلف نسخ **أوليس** سنتأكد أن الأثر يتطور في اتجاه ما أسميناه بـ "الشكل التعبيري" حيث يعبر شكل الفصل أو الكلمة نفسه عن المضمون.

وفي الواقع، فالأمر هنا يتعلق بشرط عام لكل أثر فني، ففي كل أثر ناضج تنتظم التجربة حسب شكل ما، ويحصل هذا الأخير على الحكم، ويحدث أن يتم إيصال مادة التجربة التي تتأسس على بنية شكلية "تعرضها للتقييم" في خطاب هو حكم مسبق على هذه التجربة. فعندما أراد دانتي أن يفضح الجمود والرشوة في بلاده، وجّه ضدها شتيمته الشهيرة: “Ahi serva Italia...” "فقد أعطى لخطابه وحدة شكلية هي الإيقاع التعبيري للبيت الثلاثي Tercet،

غير أنه منحه الكلمات والصور التي تترجم مسبقاً سخطه وكراهيته، فضلاً عن ذلك فقد عبر بوضوح عن كرهه باستعماله الشكل البلاغي للمناجاة الذي يعني بشكل مباشر الهجوم أو النداء[6] . وعلى العكس من ذلك، فعندما أراد جويس أن يفضح جمود الحياة الإيرلندية، وعبر ذلك، جمود وتفكك العالم في فصل "إيول" "Eole" مثلاً، فقد قام بنقل الأحاديث الفارغة والمفخمة للصحفيين دون أن يعطي أي حكم. إن الحكم يتمثل فقط في شكل الفصل حيث نجد كل الصور البلاغية المعروفة (التعريض، الاستعارة، الفصل، الكلمة الصوتية، المبالغة...)، وحيث تطابق مراحل المناقشة الفقرات التي تذكر عناوينها عناوين المقالات الصحفية، وتمثل نوعاً من استعادة عناوين بدءاً من عناوين الجريدة الفيكتورية إلى عناوين جريدة الفضائح المسائية، ومن العنوان "الكلاسيكي" إلى العنوان الشعاري.

إن هذا التغيير الجذري للمعنى **بوصفه مضموناً** إلى **البنية الدالة** إنما هو نتيجة مباشرة لرفض العالم التقليدي وهدمه كما يتم إنجازهما في **أوليس**. ويمكن أن تعبر عن ذلك التجربة التي تسودها الرؤية الأحادية للعالم والتي ترتكز على قيم ثابتة من خلال كلمات (ومفاهيم) تقوم في نفس الوقت بالحكم عليها وبالإشارة إليها ـ وعندما ندرك أن هذه الخطاطات يمكن أن تكون مختلفة وأكثر انفتاحاً ومرونة وغنى ونحن لا نمتلكها بعد ـ فإن التجربة يجب أن تظهر من خلال الكلمة دون أن تكون هذه الأخيرة (المرتبطة دائماً بهذا التخطيط البديهي الذي يمكن أن نعيد فيه النظر) قادرة على الحكم على هذه التجربة.

إن التجربة إذن **تبرز**، وإن الشكل الذي تلبسه هو الذي يتحدث عنها. ويتعلق الأمر أيضاً بالشكل القديم، فالصور البلاغية ليس من الضروري أن يعيد الكاتب اكتشافها. إنه يستعملها مثل الأدوات اليومية، ولكن بالتحديد بجمعها دون تمويه وذلك **باختزال التجربة إلى هذه الصيغ** التي عبرت عنها خلال قرون لدرجة الاستهلاك فأصبحت مجرد أشكال فارغة، والكاتب يطرح مقدمات الحكم ويحدث قطيعة. إن الحكم ليس معلقاً فنحن ننتظر أن تتخذ التجربة أشكال

اللغة التي عبرت عنها إلى الآن والتي برزت من خلالها. إن البنية التي ستحملها الأشياء عندما نترك لها فرصة التجمع كما تفعل ذلك عادة، هي ما يحددها ويحدد أزمتها. وفي هذه الظروف لا يمثل التأكيد والحكم ـ باستعمال الأدوات الغريبة عن الواقع الاجتماعي والثقافي الذي نتكلم عنه ـ إلا تجريداً. وعلى العكس فإن عملية "الإظهار" ليست حلاً نهائياً من دون شك ولكنها تجنب من اللجوء إلى جواهر منتهية، وتحافظ للمادة (المتخلصة من تراكم القيم المثالية التي تدعي تحديده والإحاطة بها) فرديتها المباشرة والفظة[7].

إن هذا الشكل من السرد الذي هو في نفس الوقت الصورة الكاشفة لمجمل الوضعية، يمثل بمقولات ستيفان دوداليس نوعاً من عيد الغطاس. ولا يتعلق الأمر بافتتان متولد عن عيد الغطاس كرؤية مثل ما يتحقق في الطفلة ـ العصفور، ولكن عن عيد الغطاس كبينة ذات قوة واضحة ومنهجية. ويمكن أن نقول بدقة أكثر إن اختزال حكم وتدخل المؤلف في التمظهر الذاتي للشكل التعبيري هو التحقق الكامل للمثال "الدرامي" و"الكلاسي" الذي اقترحته الأعمال الأولى لجويس. فبينما كانت الرواية التقليدية تهيمن عليها وجهة نظر المؤلف العالم بكل شيء، والذي يدخل في أرواح شخصياته ويشرحها ويعرف بها ويحكم عليها (سواء بالنسبة للأشياء أو الأحداث الطبيعية) قامت التقنية "الدرامية" بتصفية هذا الحضور المتواصل للمؤلف، واستبدلت بوجهة نظره وجهات نظر الشخصيات والأحداث نفسها. وسيتم تقديم الصحافة الحديثة وفق نظر الصحافة الحديثة. فالضجيج الذي يحيط ببلوم سيتم النظر إليه مثلما يراه بلوم، وعواطف مولي سيتم تحليلها مثلما ستقوم مولي نفسها بتحليلها في اللحظة التي تعيشها.

إن هذا النوع من الأعمال لا يخفي مؤلفاً لا مبالياً ومنشغلاً بتقليم أظافره، بل بالعكس، فالمؤلف يوجد في وجهة نظر الآخر. إنه يعبر عن نفسه من خلال شكل موضوعي (يؤكد فلوبير أنه لم يضع أياً من عواطفه في مدام بوفاري، لكنه من جهة أخرى يؤكد أن "مدام بوفاري هي أنا"). وبعد فلوبير لم يكن المؤلف

عند جيمس، وخاصة عند جويس، هو الذي يتكلم، ففي كل مرة كنا نحاول فيها أن نحقق في الرواية المعاصرة مثالاً لا شخصياً إنما كان يجعل طريقة الشخصيات في التعبير وفي تقديم الأشياء تتكلم، وكان يجعلها معبرة. وقد كانت السينما منذ أصولها تستعمل تقنية مماثلة، فإيزنشتاين في بارجة بوتونكين لم "يحكم" على العلاقة بين رجال السفينة والسفينة إلا عبر التركيب المصدوم للوجه الذي يعطي الأوامر والعمال الذين، وهم يرتبطون بآلاتهم، يتوحدون معها ومع حركاتها. وعندما يحكي غودار في "نهاية النفس" قصة الطفل اللااجتماعي، و"الرأس المشتعل" فإنه يركب فيلمه ويقترح رؤية الأشياء بالطريقة التي قام بها بطله، وذلك بقلبه للأزمنة والعلاقات وباختياره لأنواع لا تليق من التسلسل والتأطير، فتركيب المخرج هو الطريقة التي يفكر بها البطل[8].

شعرية التقطيع عرضاً

ولكي يحقق جويس مشروعه، ولكي يعطي لسرده الدرامي القيمة التعبيرية للشكل كان عليه أن يحذف في نفس الوقت موضوع السرد وأداته: أي البنية نفسها لهذه الرواية "المنجزة بحذق" التي منذ بداية القرن ظلت تختلط مع الرواية بصفة عامة، وسيحل محل شعرية اللغز شعرية "التقطيع عرضاً".

وترجع شعرية الرواية "المنجزة بحذق" إلى أرسطو، فقواعدها هي نفسها التي يجب حسب الفيلسوف أن تكون الأساس في صياغة "اللغز" التراجيدي، في حين تتكون "القصة" (وأقصد الحياة الاجتماعية) من مجموعة من الأحداث غير المنظمة التي لا يجمع بينها أي رابط منطقي، والتي يمكن في لحظة قصيرة معينة أن تهم واحداً أو أكثر من الأفراد، ويقوم "الشعر" (والفن بصفة عامة) بإدخال علاقة منطقية وتوالٍ ضروري بين هذه الأحداث المختلفة، كما يختار بعضها ويترك الأخرى، وذلك تطابقاً مع الضرورات الحتمية للاحتمال. هذا هو

قانون الرواية التقليدية، وهو القانون الذي طرحه موباسان في مقدمته لبيير وجان.

"إن الحياة.. تجعل كل شيء في مستوى واحد وتدفع بأحداث ما أو تجرها بدون توقف. وإن الفن عكس ذلك يتمثل في استعمال احتياطات وتهيئات.. في إضاءته عن طريق التركيب وحده للأحداث الأساسية وفي إعطاء الأحداث الأخرى الدرجة التي تلائمها تبعاً لأهميتها..."

لقد قدم موباسان هنا مبادئ السرد الواقعي الذي يطمح إلى استرجاع الحياة كما هي، غير أنه لم يقبل القاعدة الثابتة للرواية التقليدية التي تتمثل في ترتيب الأحداث المهمة وفق الاحتمال:

"إذا استعرضت في ثلاث مائة صفحة عشر سنوات من حياة شخصية ما لكي تبين الدلالة الخاصة والمتميزة التي كانت لها وسط كل الشخصيات التي عاشت معها، فيجب عليها أن تقضي كل الأحداث غير الضرورية من بين الأحداث المتعددة واليومية، وإبراز كل تلك التي لا يراها الملاحظون القصيرو النظر بشكل خاص..."

وبموجب المبدأ الذي وفقه يتطابق الأساسي مع الروائي، لا نحكي في الرواية التقليدية أن البطل تمخط إلا إذا كانت هذه الحركة ضرورية لتطور الأحداث. وفي الحالة المعاكسة فإنه سيكون عملاً بدون دلالة وعملاً "أرعن" و"تافهاً" من وجهة النظر الروائية.

والحال أن الأفعال "الرعناء" في الحياة اليومية تأخذ عند جويس قيمة المادة الحكائية[9]. وهكذا فإن المنظور الأرسطوطاليسي يتم قلبه كلياً، وما كان في السابق ثانوياً يصبح هو مركز الحدث. وفي الرواية لا تبرز الأشياء الكبيرة، بل إن مجموع الأشياء الصغيرة التي لا يربط بينها رابط هي التي تبرز في شكل تدفق غير متجانس، وتتساوى في ذلك الأفكار والحركات وتجمعات الأفكار وآليات السلوك.

إن هذا الرفض للاختيار وللتنظيم التراتبي للأحداث هو طريقة جديدة لاستبعاد الشروط التقليدية للحكم القيمي، فلغز الرواية "المنجزة بحذق" يحتوي مسبقاً على حكم، واللغز يفترض علاقات (وبالنتيجة تفسيرات) للسببية، أي إن (ب) حدث يسبب (أ). ومثل هذا التفسير السببي هو في السرد التاريخي أو التخييلي بشكل مسبق، تبرير وترتيب حسب نظام قيمي، وحتى التفسير الموضوعي الخالص بالمصطلح الواقعي ـ السياسي في سياق القصة، هو تبرير حسب المنظور البدهي الميكيافيللي.

إن كتابة الرواية "المنجزة بحذق" يعني اختيار الأحداث حسب وجهة نظر واحدة (هي وجهة نظر الكاتب، وترتيبها في خط موجه لنظام من القيم، وقد قال أرسطو إن الأمر يتعلق باستبعاد الطارئ في القصة، وذلك بتوجيهه حسب منظور "الشعر".. والحال أنه يظهر في أوليس أن "المادة" تتجاوز "الصياغة" وأن "الحياة" تتجاوز "الشعر". فكل الأحداث يتم استقبالها دون تمييز بينها، ويرفض المؤلف الانتقاء، بل إنه لا وجود لحدث يمكن أن يحكم عليه بأنه أقل أهمية من الآخر، وإن جميع الأحداث إذا جردناها من ثقلها تصبح لها أهمية واحدة. لقد حققت أوليس المشروع الطموح لإدوارد في **مزيفي النقود**:

"إن رواياتي لا تملك موضوعاً... لنقل إذا أحببتم إنه لا يوجد فيها موضوع واحد.. بل يوجد فيها شطر من الحياة كما تقول المدرسة الطبيعية. وأكبر عيب في هذه المدرسة يكمن في تقطيع هذا الشطر دائماً في الاتجاه نفسه، أي في الاتجاه الطولي للزمن. ولِمَ لا يتم ذلك على مستوى العرض؟ أو العمق؟ بالنسبة لي فأنا أحب ألا أقوم بالتقطيع كلياً. افهموني، فأنا لا أريد أن أدخل كل شيء في هذه الرواية، فلا أستعمل المقص لأوفق هنا أو هناك مادة الحياة. فمنذ سنة من بداية عملي فيها وأنا أضع وأدخل كل شيء، ما أراه أو أعرفه وما تعلمني إياه حياة الآخرين أو حياتي..."[10].

إن شعرية إدوارد هذه، الواضحة في تعريفها، أتت متأخرة كثيراً، ليس بالنسبة لعمل جويس فحسب، بل بالنسبة لاتجاه كامل في الرواية وفي السيكولوجية المعاصرة وجد قبل جويس من خلال **المونولوج الداخلي** واستعاده وجدده جويس نفسه. إن مفهوم **تيار الوعي** ظهر سنة 1890 مع "**مبادئ علم النفس**" لويليام جيمس[11]، وقد كان "**بحث في المعطيات المباشرة للوعي**" لبرجسون قد صدر في السنة السابقة، وفي سنة 1905 بدأ بروست في كتابة **البحث**.

وهكذا انطلق النقاش حول التجربة الداخلية باعتبارها تدفقاً لا يتوقف ويستحيل موضعته في الفضاء، وباعتبارها مزيجاً لما حققناه ولما نحققه، حسب تعبير جيمس أو حسب المقارنة البرجسونية التي تعني التقدم الخفي للماضي الذي يقبض على المستقبل. غير أن الروائيين تساؤلوا، وذلك قبل أبحاث علماء النفس والفلاسفة، عن تعذر اختزال التجربة في تبسيطات حكائية. ففي عام 1880 دار نقاش بين هنري جيمس ووالتر بيزانت حول طبيعة الرواية. وقد شارك فيه أيضاً روبيرت لويس ستيفنسن. وقد شهدنا اصطداماً بين الرواية الكلاسيكية والوعي القلق لاكتشاف الواقع الجديد وتجريبه. وقد كرر بيزلنت أنه إذا كانت الحياة "فظيعة ولا محدودة وغير منطقية وغير منتظرة ومتشنجة"، فالعمل الفني عكس ذلك يجب أن يكون "واضحاً ومكتملاً و self - contained وسهلاً"، وقد رد جيمس بقوله:

"إن الإنسانية ضخمة والواقع يأخذ عشرات الآلاف من الأشكال، وفضلاً عن ذلك يمكن لنا أن نؤكد أن بعض أزهار الروايات تمتلك هذا العطر وأن أخرى لا تمتلكه. ومن هنا فإن كل واحد يعرف كيف يشكل باقته، وهذا أمر آخر.. إن التجربة ليس لها حد أبداً وهي لا تكتمل أبداً، إنها تشبه نوعاً ضخماً من نسيج العنكبوت مكون من خيوط حرير أكثر دقة، وهذا النسيج مقلق داخل غرفة الوعي ومهيأ لاستقبال أي أحجام من الهواء في نسيجه. إنها الجو الحقيقي للفكر، فعندما يكون الفكر مستعداً للتخييل ـ ويكون الأمر متعلقاً برجل

عبقري - فإنه يستقبل التلميحات الأكثر خفة للحياة، ويترجم ارتجافات الهواء الأقل حجماً إلى تجليات[12]".

يبدو نص جيمس من خلال جوه الثقافي أكثر قرباً من نظريات الشاب ستيفان منه إلى شعرية **أوليس**. وفضلاً عن ذلك فإن الحوار الذي أتينا عليه يتموقع في حياة جيمس الفنية بين **الأمريكيون** The Americans (المنشورة سنة 1877) والروايات التالية التي ستتحدد فيها أكثر فأكثر شعرية وجهة النظر التي ستؤثر على مجموع الروائيين المعاصرين ومن بينهم جويس. إن هذه الشعرية تحدد نقلاً للفعل من الأحداث الخارجية إلى روح الشخصيات، واختفاء للراوي العالم بكل شيء والحاكم (وهو الخطوة الأولى نحو لا شخصية إله الإبداع "الدرامية"، وأخيراً تأسيساً لعالم حكائي بالإمكان النظر إليه بطرق مختلفة، وبإمكانه هو أن يأخذ دلالات متعددة ومتكاملة[13].

إذن فعندما بدأ جويس في تأليف أوليس كان التقليد الأدبي قد ثبت تقنيتي التقطيع عرضاً والمونولوج الداخلي. وهذا لا ينزع عنه الفضل في أنه كان أول من أشار إلى إمكانيات هذه الطريقة، لكن هذا يسمح بمعرفة الخطوط الكبرى لهذه الشعرية في إطار تقليد تتقبله دون تردد. وهكذا وكما قال ذلك عن نفسه وفي مرات عديدة، فقد اكتشف جويس المونولوج الداخلي عند دوجاردان Dujardin.. وها هو دوجاردان نفسه في مقال سابق على نشر **أوليس** يحدد هذه التقنية:

"إن المونولوج الداخلي، مثله مثل أي مونولوج هو خطاب شخصية موضوعة على المسرح، موضوعه هو إدخالنا مباشرة في الحياة الداخلية لهذه الشخصية دون أن يتدخل المؤلف بتفسيراته وتعليقاته، وهو مثله مثل أي مونولوج خطاب دون مستمع وخطاب غير ملفوظ، لكنه يختلف عن المونولوج التقليدي فيما يلي: فهو من حيث مادته التعبير عن الفكر الأكثر حميمية والأكثر قرباً من اللاشعور، وهو من حيث فكره خطاب سابق عن كل تنظيم منطقي ومنتج لهذا الفكر في حالته النشوئية وفي مظهره المفاجئ، وهو من حيث شكله يتحقق في

شكل جمل مباشرة مختصرة في أقل تركيب، وهكذا فهو يستجيب أساساً للتصور الذي نعطيه اليوم للشعر"[14].

وفي نفس المنظور فإن جويس عندما يوظف في عمله التيار stream فإنه يحاول أن يمسك وأن يظهر الحياة المشطورة "بالواقع" في المكان الذي تتكاثر فيه كل الخمائر الواعية وغير الواعية والتي تتجول في فكر الشخصية. وهكذا يحطم المونولوج الداخلي الصورة التقليدية للعالم التي ينقلها من خطاب مؤسس وتخضع إلى رقابة الوعي الوقائية.

غير أن جويس لا يتخلى مع ذلك عن **قطف** شذرات هذا العالم أو الموجود في حالة اللاشكل كذلك. ومن هنا فإننا نلتقي مع واحدة من الاعتراضات الأكثر سهولة التي يمكن توجيهها إلى تقنية **تيار الوعي**، فهي لا تتطابق مع تسجيل كل الظواهر السيكولوجية للشخصية ولكنها تنتج أيضاً عن انتقاء يقوم به المؤلف، وتمثل في النهاية عودة إلى شعرية اللغز، وإن كانت هذه الأخيرة تنبني على معايير جديدة. وصحيح أن المونولوج الداخلي لجويس ينتج عن عمل حرفي طويل ودقيق فقط، لكن الاعتراض لا يكون مقبولاً إلا إذا اعتبرنا العلاقة بين الرواية والواقع علاقة تقليد. إنه تصور ساذج لم يقتنع به أبداً القدماء أنفسهم، فقد كانوا يقولون إن الفن تقليد للطبيعة ولكنهم كانوا يضيفون: وذلك من خلال الشكل، وكانوا يعنون بذلك أن الفن يعيد إنتاج الطبيعة بدرجة أقل من إنتاجه لصيرورتها الإبداعية، ومن خلال هذا بالضبط يطرح معادلاً للطبيعة[15]. إن المونولوج الداخلي يسجل تدفق وعي الشخصية في كليته شريطة أن نقبل اختزال الحقيقي القابل للفحص إلى ما يقوله الفنان، أي اختزال العالم الحقيقي إلى العمل. إن هذا الاتفاق الحكائي ضروري لكي نفهم مفاهيم شعرية جويس، ففي نفس الوقت الذي تستعمل فيه هذه الأخيرة تقنية تمتلك كل مظاهر المدرستين الطبيعية والواقعية، تقوم بعملية المماثلة بين الحياة واللغة، وهي عملية انبثقت عن الشعريات الرمزية، وفي نفس الوقت فهي تدع استنفاذ العالم

في الإطار اللغوي لموسوعة ضخمة وبذائقة الجمع التي هي الخاصية الخالصة للعصر الوسيط.

ومرة أخرى تتصادم شعريات جويس وتتداخل، ويصبح الأثر الناتج عن ذلك غير قابل للاختزال إلى قواعد تيار أدبي ما، فهو التعبير الأصيل للجدلية.

شعرية "النظام البلاعي"

مع أوليس لن نشهد انفجار اللغز والاختيار الحكائي التقليدي فقط، بل وانفجار الزمن، فاللغز الكلاسيكي يفترض تدفق الزمن المنظور إليه انطلاقاً من الأزلية والذي يسمح بتقييمه. وحده الملاحظ العالم بكل شيء هو الذي يمكن أن يمسك في لحظة، وانطلاقاً من حدث محدد بمقدماته السالفة وبنتائجه المستقبلية بحيث يمنحه دلالة من خلال التسلسل العام للأسباب والنتائج. وفي **أوليس**، بالعكس، فإن الزمن يتحقق بوصفه تغيراً للداخل، فالقارئ والمؤلف يحاولان امتلاكه لكن من الداخل، فإذا وجدنا قانوناً للصيرورة التاريخية فلا يمكن البحث عنه في الخارج، والفكر محدد سلفاً بالوضعية الخاصة التي هي وضعيتنا في سياق التطور العام[16].

وفضلاً عن ذلك، فإذا تحركنا داخل أحداث الوعي المسجلة بكل أمانة، والتي تشبه الأحداث المماثلة، أفلا يمكن أن نصل إلى الشك في الهوية نفسها للشخصية؟ فمن خلال تدفق الرؤى التي تنقض على بلوم أثناء جولته عبر أزقة دبلن يصبح من الصعب جداً أن نميز بين ما هو "في الداخل" وما هو "في الخارج"، بين ما يشعر به بلوم أمام دبلن وما يثيره فيها (وقد نخشى أن نختزل وعيه إلى نوع من الشاشة المجهولة والمكلفة بتسجيل كل شيء حوله يغريه). وعلى اللزوم فالشخصية يمكن أن تفكر في نفس الشيء الذي تفكر فيه شخصية أخرى في فصل سابق. ففي الإطار الواسع لتيار **الوعي** لا توجد فقط الأوعية

الفردية التي تفكر في الأحداث بل ـ إذا دفعنا بالمبدأ إلى نتائجه القصوى ـ توجد أحداث تطفو في توزيع متساوٍ، وهي بالمناسبة أحداث يفكر فيها هذا الشخص أو ذاك. وفي الأخير فإنه مجموع الأحداث المفكر فيها والتي تشكل حقلاً للتنسيق، وبالنتيجة هي كيان "الوعي" التخييلي الذي قام بالتفكير فيها[17].

إننا لا نتعرض هنا للسؤال حول معرفة كيف يثير هذا الموقف إشكالية السيكولوجيات والمعارف الروحية المعاصرة، وبالنتيجة لذلك كيف تتماثل المشاكل التي تطرح على الروائي عندما يستعمل التقنيات الجديدة مع مشاكل الفيلسوف الذي يقوم بإعادة تعريف مفاهيم "الشخصية" و"الوعي الفردي" أو "انبثاق الحقل الرؤيوي"... ولنتأكد فقط أن الراوي وهو يقوم بتقطيع الفكر (وبالنتيجة الجوهر التقليدي المسمى "الروح") إلى مجموعة من الأفكار "الراهنة" أو "المتوقعة" فإنه يصطدم في نفس الوقت بأزمة في الزمن الروائي وأزمة في الشخصية.

غير أن المشكل لا يقع إلا من وجهة نظر المؤلف الذي يقوم ببناء القصة. وبالنسبة للقارئ، فما إن يتعود على التقنية الحكائية **لأوليس** حتى يميز بسهولة بين مختلف الشخصيات في هذا المزيج من الأصوات والصور الظلية والأفكار والروائح التي تكون حقل السرد. إنه لا يكتفي بالتعرف على بلوم وموللي أو ستيفان بل يتمكن من التعريف بهم والحكم عليهم.

وظاهراً فإن السبب بسيط، فكل شخصية تتلقى نفس الحقل الاختلافي للأحداث الفيزيقية والعقلية، لكنها تجمعها في إطار الصفحة بشكل **أسلوب شخصي** يجعل المونولوج الداخلي لبلوم مختلفاً عن المونولوج الداخلي لستيفان أو موللي، ويجعل كل واحد منهم تدفقات مدركة مختلفة تساهم في التعريف بالشخصيات الأخرى. وهكذا تصبح النجاعة، وهي قيمة هذه الأحاديث الأسلوبية، مشابهة لكون شخصيات **أوليس** هي في الأخير أكثر حيوية وصحة وتعقيداً وفردية من شخصيات أي رواية تقليدية يقضي فيها المؤلف العالم بكل شيء كل وقته في شرح وتحليل كل خطوة من الخطوات الداخلية لبطله.

إن المشكل مختلف جداً عندما ننطلق من وجهة نظر المبدع، فالقارئ يمكن أن يربط بين حدثين عقليين مختلفين وذلك بالتعرف على انتمائهما المشترك لبلوم بواسطة الاشتغال الجيد للجهاز الأسلوبي، لكن كيف يمكن لهذا الجهاز أن يندمج في المادة الأولية التي تمثل جوهر الخطاب نفسه؟ إن جويس بعد أن قبل بانحلال المفهوم التقليدي للوعي الفردي يقوم ببناء الشخصيات ـ الوعاء، لكنه يقوم بذلك ـ وهو يحل سلسلة من المشكلات التي لم تستطع حلها الأنتروبولوجيا الفلسفية ـ يجب أن يمتلك وسائل التماسك، فلنحاول أن نعرف بها.

مرة أخرى سنلتقي مع هذا المذاق الدائم للاتفاق الذي هو اتفاقه، فالإحداثيات الجديدة للشخصية تخرج من خطاطات قديمة أعاد جويس إدخالها بحذق في سياق جديد.

لقد قلنا أن لا أحد في أوليس يقترف جريمة (كما يقع في أي تراجيديا أو رواية بوليسية تحترمان نفسيهما) وذلك لأن الحماس ينعدم من الشخصيات، في حين، وعلى العكس من ذلك، أن العنصر المحرك في كل إوالية حكائية يلعب دوراً هاماً في البناء الدرامي للسرد العادي، لكن ألا يعتبر إذلال بلوم الذي أصبح هائماً على نفسه ومخدوعاً، أو حاجته اليائسة للأبوة، انفعالاً؟ يمكن أن نتساءل بالمقابل كيف يمكن التمييز بين هذه "الاتجاهات المؤثرة" عند بلوم دون أن نضيع في كتلة الأحداث العقلية الموزعة بشكل شبه إحصائي، والمقدمة من غير أية نبرة. الحال أن الاتجاه المؤثر يضاء عندما يتم النظر إلى كل من حركات الشخصية وكلماته و"أحداثه العقلية" ـ إضافة إلى الحركات والكلمات و"الأحداث العقلية" للذين يحيطون به، والشكل نفسه للسرد، والتقنية المستعملة ـ في علاقتها مع **نسق من الإحداثيات**. إن هذا النسق هو الذي يتيح إمكانية التعرف على بعض المطوقات والعلاقات في التتابع المكاني والزماني حيث يمكن كل شيء من مبدئياً أن يربط بالكل، وحيث إن القاعدة الثابتة والوحيدة هي الإمكانية في التقاربات المتعددة.

إن تأسيس هذه الإحداثيات يشكل المشكل الأساسي في **أوليس** وهو مشكل الفن كما يطرح على ستيفان. فإذا كان الفن هو الطريقة الإنسانية في تنظيم المادة المحسوسة أو العقلية لتحقيق الهدف الجمالي، فإن المشكل الفني **لأوديس** هو مشكل تحقيق هذا النظام. وحسب يونغ فأوليس كتاب نقوم فيه بتحطيم العالم، ويؤكد إ.ر. كورتيوس E.R. Curtius بدوره أنه يتأسس على عدمية ميتافيزيقية، وأن العالم الأكبر والعالم الأصغر ينبنيان فيه على الفراغ، وأن الحضارة فيه يتم اختصارها إلى رماد كما يحدث في الثورة الكونية[18]. وقد كتب ريشار بلاكمور بدوره أن "دانتي بحث ليعطي نظاماً للأشياء وفق المنطق والعادة، في حين رفض جويس هذا وتلك، لكي يقترح نوعاً من العدمية المرتبطة بالنظام اللاعقلاني[19]". ويعتبر البعض كما يعتبر آخرون أن تأكيد الفوضى في أثر جويس شيء أساسي. والحال أنه لكي يتحقق الفوضى والهدم بطريقة حتمية، ولكي يصيرا قابلين للإيصال، يجب أن نعطيهما نوعاً من النظام.

وبمجرد أن يواجه جويس مزيج التجربة بواقعية خالصة داخل الصفحة، وبمجرد أن يأخذ الحدث ـ المتضمن لكل الاستتباعات التاريخية والثقافية للكلمة التي تشير إليه ـ بعد الرمز ويرتبط بأحداث أخرى بسبب الروابط الممكنة التي يواجه المؤلف خطر عدم السيطرة عليها لأنه يتركها للتفاعل الحر للقارئ؛ فإنه يصبح في مواجهة الليل وهيجان القوى واستحواذ الواقع المفتت، ولعنة خمسة آلاف سنة من الحضارة التي تغطي كل حركة وكل كلمة وكل نفس. إنه يريد أن يعطي صورة عن عالم تتصادم فيه الأحداث وتتكون، ويثير الواحد منها الآخر، وتتدافع مثلما يقع ذلك في التوزيع الإحصائي للأحداث الذرية الثانوية (وفي كتابه تتجمع كل المرجعيات الثقافية: هومير والتيوصوفية واللاهوت والأنتروبولوجيا والهرمنوطيقا وإيرلندا والشعائر الكاثوليكية والقبالة والتذكرات المدرسية المبهمة والأحداث اليومية والتطورات النفسية والحركات والأوامر السبتية وأواصر القرابة والانتخاب والتطورات الفيزيولوجية والروائح والأذواق والضجيج والظهور) متيحة للقارئ مقاربة الأثر ـ العالم من خلال منظورات متعددة.

إن إمكانيات الرمزية لم تعد تمثل في هذا العالم ما كانت تمثله في كون العصر الوسيط، حيث كانت كل ظاهرة تظهر أخرى من خلال فهرس رمزي مصادق عليه من لدن التقاليد، ومحدد بطريقة لا تقبل اللبس من لدن كتب الحيوان وتجار الجواهر والموسوعات و Les Imago Mundi... وقد كانت العلاقة بين الدال والمدلول واضحة في رمز العصر الوسيط بسبب التجانس الثقافي.

والحال أن هذا التجانس بالضبط هو الذي يخلو منه الرمز الشعري المعاصر الناتج عن تعدد المنظورات الثقافية. فالدال والمدلول يندمجان عن طريق خيط ضروري شعرياً، لكنه مجاني وغير منتظر أونطولوجياً. إن اللغة المشفرة لا تحيل على كون موضوعي خارج الأثر، وفهمها ليس له قيمة إلا داخل الأثر، وهي تجد نفسها مشروطة ببنية هذا الأخير. إن الأثر بوصفه كلا يقترح شروطاً لغوية جديدة، فيخضع لها ويصبح هو نفسه مفتاح تشفيره الخاص.

لقد كانت رواية **الوردة** مليئة بالصور الرمزية والشعارات التي لا يرى المؤلف ضرورة لتفسيرها، وكان معاصروه يعرفون الشيء الذي يتحدث عنه، وقد نجح إليوت في تكملة **الأرض الخراب** بإشارات عديدة، وفي ذكر فرايزر والسيدة ويستون ولعب الورق، ويصبح أقل صعوبة بالنسبة للقارئ وهو يجد نفسه داخل خطاب تظل مفاتيحه غير متوقعة.

إن إحصاء مجموع الإمكانيات الرمزية التي تتشابك داخل عالم الثقافة المعاصرة كانت هي المؤسسة التي من خلالها اكتشف جويس ـ الذي كان قبل وقت طويل هو ستيفان ـ رعب الفوضى. ففي كوليج كونكلووز وود كتب على الصفحة الأولى من كتابه الخاص بالجغرافيا: "ستيفان ـ دوداليس ـ القسم الابتدائي ـ كوليج كونكلووز وود ـ سالينس ـ مقاطعة كيلدار ـ إيرلندا ـ أوربا ـ العالم ـ الكون[20]". فالأمكنة التي سيحفظ أسماءها "موجودة في بلدان مختلفة، والبلدان موجودة في قارات، والقارات موجودة في العالم، والعالم موجود في الكون". إنه أول اكتشاف طفولي لهذا الكون المنظم الذي كان العصر الوسيط قد رضي به، والذي كان اختفاؤه قد توافق مع ولادة الحساسية الحديثة. وهو إذ

يتخلى عن العائلة والوطن والكنيسة، كان ستيفان يعرف أنه يتخلى عن الكون المنظم لكي يساهم في مهمة الإنسان المعاصر التي تتلخص في إعادة تنظيم العالم باستمرار انطلاقاً من وضعيته الخاصة. إن ذكرى نظام كونكلووز وود تسكنه بكل إغواء الذاكرة، ويدفعه تحديه للفوضى التي يجد فيها عالماً جديداً للتوضيح إلى البحث عن خطوط موجهة جديدة.

في هذا الوقت تبنى جويس موقف المدرسي الوقح "**الذي تعلم في المدرسة الأكوينية القديمة**[21]"،وطبق على التطور نفسه لفاعليته الإبداعية مذاق التسوية هذا الذي ورثه عن اليسوعيين. لقد استعمل في تشويهه مادة لم تكن هي مادته، وطالب الأسلاف الذين لم يعترفوا به، وبالوقاحة العالية وبعبقرية الشكلانية هذه، وبهذا التعود الوقح والمخادع الذي ميز شراح المدارس اللاهوتية الوسيطة (القادرين دوماً على أن يجدوا عند القديس بازيل أو القديس جيروم التعبير، والقادرين على تبرير الحل الفلسفي الذي يظهر لهم منطقياً)، طلب جويس أن يضمن النظام الوسيط بالتحديد وجود العالم الجديد الذي اكتشفه واختاره. وقد وضع لمزيج التجربة الذي أوجده بواسطة تقنية التقطيع عرضاً، شبكةً من الأوامر التقليدية والتوافقات التناظرية والمحاور الديكارتية والشبكات الموجهة والمقايسة ـ مثل تلك التي كانت تصلح في السابق للنحاتين أو المعماريين في تحديد نقاط تناظر بناءاتهم ـ والخطاطات العامة القدرة على أن تكون أساس الخطاب، وعلى أن تعضه بتراتبية من الموضوعات وبنسق من التوافقات. إنها خطاطات شبيهة بتلك الخطاطة التي يمكن أن نجدها في **المجموع اللاهوتي** Theologiae la somma، فهذا الأخير ينقسم في شكل شجرة جينيالوجية تبدأ من الله المعتبر كعلة مثالية في حد ذاته نفسه أو بعلاقته مع المخلوقات، والذي هو أيضاً علة فاعلة ونهائية ومجددة، وتؤدي هذه التقسيمات الصغرى بدورها إلى دراسة خلق الملائكة والعالم والإنسان، وإلى التعريف بالأفعال والعواطف والعادات والفضائل، وأخيراً إلى السر الخفي لتجسيد المسيح وإلى القربان باعتبارهما أداتين دائمتين للخلاص، وإلى الوقائع الأخيرة للموت والحساب

والحياة الأبدية. في هذه الشكبة الموجهة لم يوضع أي سؤال مصادفة في هذا المكان أو ذاك، والموضوع الأكثر تفاهة (جمال المرأة والطابع المباح لمواد التجميل أو دقة الشم في الأجسام الحية) يملك سبب وجوده، ووظيفة التكملة أساسية ويجب أن ينظر إليها في ضوء الكل الذي جاء ليعطيه تأكيداً إضافياً.

إن هذا الطابع المادي وهذا التنظيم وفق معايير الشكلانية التقليدية الأكثر صرامة سنجدها في **المجموع**، وذلك عكس ما هو عليه الأمر في **أوليس**. إن كل فصل من فصول **أوليس** تتطابق مع جزء من **الأوديسا**، وكل فصل تتطابق معه ساعة من النهار وعضو من الجسد وفن ولون وصورة رمزية واستعمال تفنية أسلوبية محددة. فالفصول الثلاثة الأولى مخصصة للقاء ستيفان ـ بلوم الذي يصبح أكثر توثقاً ونهائية في الفصل الأخير الذي تهيمن عليه كله صورة موللي، وحيث تبرز إمكانية وجود ثالوث زنلوي يجمع بين الشخصيات الثلاث. إن خطاطة أخرى تأتي حينئذ لتوجه اهتمام القارئ وهي المماثلة بين الشخصيات الثلاث وشخوص الثالوث الثلاثة.

إن استعمال هذه الخطاطات المختلفة[22] ـ بغض النظر عن الأنساق المرجعية التي يمكن أن نجدها هنا أو هناك (مثلاً تصميم دبلن) ـ هو الدليل على أن جويس لم ينجز كلياً في هذه المرحلة من فاعليته الشكل الذهني الوسيط والشعرية "المدرسية" التي اعتقد ستيفان أنه قد تخلص منها. ومرة واحدة سنرى ظهور المقاييس الطومائية الثلاثة للجمال، وسيمكن التناسب الوسيط جويس من إدارة وتوجيه التطابقات. والتأويل الذي أعطاه في زمنه ت. س. إليوت[23] لأثر جويس يبقى صالحاً، فجويس يرفض مادة النظام المدرسي ويقبل فوضى العالم الحديث لكنه يضعه موضع الشك. وكل هذا يتحقق بفضل استعمال مقاييس تناسب متناسبة من أصل مدرسي نوعياً، فضلاً عن ذلك يمكن أن نتحدث ونحن بصدد **أوليس** عن التطبيق الدائم لنوع من التناسب المحدد تاريخياً، وهو تناسب الفنون البلاغية، أي قواعد الخطاب المبني وفق مبدأ الإبداع السماوي. وقد كان على ماثيو دو فوندوم أو إيفرارد الألماني أن يسعدا

بلقاء صرامة حديد القاعدة التي تتحكم في خطاب أوليس. ومع هذه الأقسام الثلاثة: الأول والثالث اللذان يكونان الفصول الثلاثة، فالأول وهو يدخل تيمة ستيفان والثاني وهو يدخل تيمة بلوم لكي يخلطها شيئاً فشيئاً بواسطة كتلة من العناصر البوليفونية بالتيمة الأولى، والثالث وهو يعيد التيمتين لكي يكملها بالخاتمة السنفونية المكونة من الحوار الداخلي لموللي، بكل ذلك استطاعت **أوليس** أن تقارن بالسوناتة، أيضاً في **أوليس** نجد هذا الانسجام Consonantia، وهذه الوحدة المختلفة apta varietatis unitas diversorun coadunatio التي كانت تشكل بالنسبة للمدرسيين الشرط الأساسي للجمال وللذة الجمالية.

ويشكل الفصل الحادي عشر، وهو فصل **جنيات البحر** الذي تحدد بنيته تماثلات موسيقية مع دوران التيمات الحكائية والدقات الصوتية، صورة مختزلة للتأليف الموسيقي للمجموع. وخلال العصر الوسيط تمت المماثلة بين الجمالية الموسيقية وجمالية التناسب، بحيث كانت الموسيقى وفق التقليد الفيثاغوري تظهر وكأنها الصورة الرمزية للجمالية. ولأن منظري العصر الوسيط عن طريق بوييس وبسودو ـ دونيس لاريوباجيت كانوا قد نظموا وفق هذا النموذج اللعب الكبير للعلاقات بين العالم الصغير والعالم الكبير، فإن الثمانية عشر فصلاً لأوليس التي يحيل كل واحد منها إلى جزء من الجسم الإنساني تؤلف في النهاية الصورة الكاملة للجسد الذي يرمز على المستوى الكوني للكون الكبير لجويس. وتستعمل مختلف حلقات العمل كل نسق التقنيات الحكائية التي يعاد استعمالها بشكل مختصر في الثماني عشرة فقرة التي تؤلف الحلقات المركزية للصخور التائهة Wandering Rocks.

ألا يشبه هذا صورة العالم التي تظهر في أونوريس أوتان[24] d'Autun Honorius؟ ألا نجد في ذلك التحقيق الكامل للأورناتوس السهل ornatus facilis والأورناتوس الصعب matus diffecilis للنظام الطبيعي (البداية والوسط والنهاية)، المعقد بالنظام الاصطناعي (قلب الجملة بالبدء من نهايتها أو من وسطها أو من أي مكان فيها...)، أي بالوسائل التي أوصى بها جيوفروي

دوفانسوف في الشعرية الجديدة، وهي وسائل خاصة ببلاغيي العصر الوسيط الذين يقول عنهم فارال إنهم "كانوا يعرفون مثلاً الآثار التي يمكن جنيها من توازي المشاهد الثنائية أو الثلاثية في السرد المعلق بحذق وفي الحبك بين خطوط حكائية يتم القيام بها في الوقت نفسه؟"[25]؟

بواسطة شبكة الوسائل هذه بحث مؤلف **أوليس** عن ثلث الهدف الذي أراده شاعر العصر الوسيط ووصل إليه، وهو السرد المنسوج من الرموز والإشارات المشفرة الذي يخلق نوعاً من التشارك بين عقلين وثقافتين، ويتيح من خلال أبيات غريبة الوصول إلى حقيقة عليا، بحيث إن كل كلمة وكل صورة وهما يمثلان شيئاً يشيران إلى شيء آخر.

وتحديداً فإن أثر جويس بطبيعته الوسيطة يمتلك نجاعته الرمزية، ويمكن أن نمنحه فضلاً عن المعنى الحرفي معنى أخلاقياً ومعنى مجازياً ومعنى أناجورجياً. وفي أثر جويس نجد أوديسة الإنسان العادي والمنفي في العالم اليومي والمجهول، ونجد مجاز المجتمع الحديث ومجاز العالم عبر تاريخ مدينة، ونجد مرجعية إلى المدينة السماوية ومعنى أناجوجيا وإشارة إلى عيد الثالوث[26].

وإذا ما كان المعنى الأناجوجي يرتكز في القصيدة الوسيطة على المعنى الحرفي، وإذا كانت الشخصيات تعيش في هذه القصيدة بعلاقتها مع الحقيقة السماوية التي تخفيها، فإننا نشهد في **أوليس** قلباً للوضعية، فالحقييقة السماوية التي يشار إليها تصلح لإعطاء القوام و"الوجهة" للأحداث الملموسة. وبتعبير آخر فإن الخطاطة الثالوثية ليست كما يمكن أن تكون في القصيدة الوسيطة النهاية القصوى للسرد الذي يصبح واضحاً عندما يكون في مقدورنا تأويل الأحداث خارج حدودها الحرفية. ويجب في هذه الحالة أن ننظر إليها بوصفها نظاماً من بين أنظمة أخرى تصلح كلها لفهم الأحداث ولإعطائها الدلالة الملموسة للأحداث التي تندفع أمام أعيننا.

إنها مرة أخرى الأفكار القديمة والمصادق عليها من التقليد الثقافي، هي التي مكنت جويس عن طريق المقارنات الدالة من إبراز علاقات جديدة أو جعل

ذلك ممكناً. إن تبني الخطاطة الثالوثية هي ميزة استعمال جويس الحر للخطاطة اللاهوتية (التي لم يكن يؤمن بها) وذلك لتحقييق هدف وحيد هو الهيمنة على مادة تهرب منه[27]. وإذا كانت **أهالي دبلن** تعبر عن حالة "الشلل" فإن **أوليس** أثارت ضرورة الاندماج. وفي كلا الحالتين ظلت نقطة الانطلاق هي نقص العلاقات. لقد رفض ستيفان العالم الديني الذي كان عالمه الخاص، ورفض العائلة والوطن والكنيسة وصار يبحث عن شيء يجهله. لقد وجد نفسه في موقف هاملت الذي فقد أباه ولم يعترف بأي سلطة قائمة. وقد رفض الصلاة على أمه التي تموت. وهو الآن يجد نفسه متضايقاً بندمه على قيامه بما لم يتمكن من عدم القيام به. لم يعد يؤمن حتى بتحليله لعدم اندماجه الخاص. وهكذا خصص ساعتين لتحليل العلاقة بين الأب والابن في **هاملت** وفي الحياة الخاصة لشكسبير (حاول عدد كبير من شراح **أوليس** البحث في هذا التحليل عن مفاتيح خطاطة هذا الأثر)، وعندما طلب منه ستيفان أخيراً ما إذا كان يعتقد في النظريات التي قام بعرضها أجاب "بسرعة" بلا. ومن جهته فإن بلوم يفقد كل علاقة حقيقية بالمدينة لأنه يهودي، وبزوجته لأنها تخونه، وبابنه لأن رودي مات. إنه أب يتمنى أن يجد نفسه في ابنه، وهو يشبه أوليس الذي أصبح بلا وطن. وأخيراً فإن موللي تريد أن تربط علاقتها بكل العالم، لكنها تعجز عن ذلك بسبب كسلها الطبيعي وطبعها الشهواني الخالص وعلاقاتها مع الآخرين.

إن الوضعية تؤشرعلى تفكك كامل، فالعالم يتم تقديمه بهذا الشكل، دون توفر خطاطات تنظيم داخلية. ولا بد إذن أن يبحث جويس عن خطاطة خارجية. إنه يحول سرده إلى استعارة ممسوخة للنظام الثالوثي، حيث الأب الذي لا يستطيع أن يعرف نفسه إلا في ابنه، وحيث الابن الذي لا يجد نفسه إلا بالعلاقة مع أبيه، وحيث الشخصية الثالثة التي تحقق العلاقة بينهما بواسطة السخرية ـ أو القلب ـ للحب المادي[28]. والحال أننا هنا أيضاً إذا أردنا أن ندفع بالمقابلة إلى حدها، وأن نكشف في كل حدث تطابقاً بارعاً ومتحققاً منه، فإن أملنا سيخيب لا محالة. ويجب أن نقول مرة أخرى إن جويس استعمل بعض

المعطيات الثقافية أولاً، وخاصة من أجل إنتاج نوع من موسيقى الأفكار[29]، لقد واجه بعض المفاهيم وفجر علاقات، ولعب على تذكرات مبهمة، لكنه لم يتحدث في الفلسفة. وتدخل الخطاطة الثالوثية في لعبة المرايا هذه نظاماً من بين أنظمة أخرى كثيرة. إنها تعطي إطاراً خارجياً وبالتالي صلباً يتيح في كل لحظة (باسم تقليد النظام والضرورة) الحركية غير المنضبطة للتجارب في شكل جدلية بدون حدود[30].

من هنا فإننا أحياناً سنتساءل ما إذا كان النظام يشكل حقاً في **أوليس** إطاراً مرجعياً ضرورياً من أجل قراءة النص، أم أنه يشكل على العكس من ذلك مجرد منصة مكنت من بناء العمل، وستختفي حينما ينتهي هذا الأخير. وهكذا وحسب بعض منظري تاريخ الفن فإن ملتقى الأقواس يساعد على دعم العمارة القوطية في مختلف مراحل البناء، ولكن عندما ينتهي العمل، فإن لعبة الدفع والدفع المضاد تمكن العمارة من الوقوف على الأرض.

وعندما نتتبع تكون العمل وعمليات تحريره المتتالية، فإننا نلاحظ أن النظام كان فعلاً بالنسبة لجويس وسيلة لإدراك المادة التي بدون ذلك كانت ستضيع منه[31]. ولعل عدم ذكر الإحالات على مختلف أقسام **الأوديسة** في عناوين الفصول ورفض جويس المتكرر رؤيتها تظهر في طبعات كتابه، يبرزان أن وظيفة هذه الإحالات كانت لإنجاز **أوليس**، لكنها كانت تفقدها حينما يكتمل هذا الإنجاز. وبعد أن يكون قد حقق وظيفته التصحيحية يصير النظام الذاتي للمادة الحكائية الذي يجب على القارئ أن يتقبله دون أن يكتشفه. ومع ذلك فالذي يستطيع أن يفك ربطة الخيوط هذه التي هي أوليس يجب بالضرورة أن يستعين بغورمان أو بستيوارت جيلبير، وهما كاتما أسرار المؤلف بالنسبة لكل ما يتعلق باستعماله للمقياس الهوميري، ويمكن أن نستنتج أن هذا الهيكل هو أيضاً شبكة يجب أن نضعها على الرواية لكي نفك رموز هذه الأخيرة. فالرسالة لا يجب أن تفصل عن الشفرة، ليس فقط لأن الرسالة نفسها تكون مظلمة، ولكن لأن الشفرة تمثل إحدى دلالات الرسالة.

وإجمالاً فإن النظام يمثل هنا "كارتون"[32] الفسيفساء التي يركبها جويس شيئاً فشيئاً، والتي ينظم عناصرها واحداً بعد الآخر بشكل غير متصل في بعض الأحيان. إنه المشروع البدئي الذي يوجه كل العملية رغم أنه سيختفي فيما بعد. ولكن، وفي نفس الوقت، يمثل النظام أكثر من نقطة انطلاق، إنه نقطة انتهاء أيضاً. ذلك أن معظم الاكتشافات التقنية التي تتيح لكل مشهد أن يندرج في خطاطة التطابقات المقامة مع الفنون أو مع مختلف أقسام الجسم الإنساني، قام جويس بإدخالها بهدف إنجاز عمله، وكأن هذا التطابق الخطاطي لم يكن فقط وسيلة إجرائية، ولكن إحدى النتائج التي يبحث عنها[33].

وفي الواقع فإن المظهرين متكاملان، فإذا فحصنا مجموعة كتابات نص واحد لجويس الواحدة بعد الأخرى، فإننا سنلاحظ أن جويس لا يتوقف عن الزيادة في مجموع الإشارات وعن تكرار اللازمات وعن الإحالة على آثار في فصول أخرى، فكل هذه الوسائل تقوي الخطاطة العامة للتطابقات وللحمة المرجعيات. ومن جهة أخرى، فإن هذه العناصر نفسها وهي تتكاثر تبرز الإطار وتجعله أكثر ظهوراً[34].

وبالفعل يكفي قبول هذه الخطاطات والتعرف عليها لكي نلج بدون صعوبة عالم **أوليس**، فنحن نملك خيط آريان وعشرة بوصات ومائة من التصاميم المختلفة، ويمكن أن ندخل هذه المدينة الصفاحية[*] Polyedrique التي هي دبلن، كما ندخل مدينة سحرية أو قصراً كثير المرايا، ويمكن أن ننتقل فيها بدون صعوبة. وسواء كانت موللي تقوم بدور في الخطاطة الثالوثية أو ان تكون في المنظور الأنتروبولوجي سيبال Cybele أو جي توليس Tellus أو أنها تقلد بينيلوب حسب فواصل الأسطورة الإغريقية، فإن كل هذا لا يمنع القارئ من أن يجد منفذاً إلى فرديته، أو أن يتعرف على نمط كوني. وبالعكس فعندما يكون ممكناً تجميد الدفق الإدراكي للشخصية لهذه الحركات، وعندما نكون محاطين

(*). الصفاحية: نسبة إلى الصفاح Polyedre وهو جرم صلب متعدد الصفحات. (المترجم).

بخطاطات صلبة تماماً، مثلما نكون داخل متحف صور الشمع وبخطاطات ثقافية وعالمة تقتل شخصيات كل شاعر آخر، عند ذلك بالضبط نرى ظهور إنسانية موللي وضيقها وعدم رضاها، ونرى ظهور ما فيها من مجد وفقر شهوانيين وما يغلف أنوثتها الأرضية.

وإذا لم تكن الرموز والاستعارات في القصيدة الوسيطة توجد إلا كوسائل للنظام، فإن هذا النظام هو الذي يستعمل كوسيلة في أوليس لبناء العلاقات الرمزية. وسواء رفضنا أن نأخذ في الاعتبار هذا النظام أو اعتقدنا ميل المؤولين إلى الطابع الثقافي، فإن الكتاب يتمزّق ويتفتت ويفقد كل قدرته الإيصالية.

التطابقات الرمزية

لنحترم إذن هذه الخطاطة ولنتقبلها في عمومها، فهي كما في لعبة الشعوذة، تمكن من تحقيق شعرية الإيحاء وتقنية الرقم اللتين تتطابقان مع الفكر الوسيط أقل من تطابقهما مع التيار الرمزي الذي استعار منه جويس في شبابه عدداً لا بأس به من الأوامر والموضوعات.

لقد كنا نبحث دون نجاح في العالم المعاصر الذي تعد **أوليس** مرآته وصورته عن أسس لوحدة مختلف الخطابات الرمزية، فقد كان الشرط الأساسي للرمزية الوسيطة هو النظرة الموحدة للعالم، لكن كان الرجوع إلى إطار النظام الوسيط بالتحديد هو الذي سيصير لعبة الإيحاءات والأرقام والتلميحات المبنية على قرار ذاتي للمؤلف.

وعندما يقول جويس لفرانك بودجن إنه يريد "من القارئ أن يفهم دائماً عن طريق الإيحاء وليس عن طريق التأكيدات المباشرة[35]" فإنه يحيلنا بطريقة أكثر مباشرة إلى الشعرية الملارمية. فالإيحاءات الجويسية ترتكز بالفعل على سلسلة من الحيل الأسلوبة التي تشبه كثيراً حيل الرمزية: التماثلات الصوتية

والكلمات الصوتية والحلول التركيبية والجمع بين الأفكار والرموز الخالصة، غير أن هذه الحيل المختلفة لا يتحكم فيها السحر الموحي للكلمة فقط أو الصوت أو الفضاء الأبيض الذي يحيط بالجملة، كما هو الحال عند مالارمي، فالحيلة لا "تشعل" إلا إذا كان الفعل الإيحائي "اتجاهاً"، أي إذا كان الإيحاء وهو يتحقق يستطيع أن يرتكز على **مجموع الخطاطة** المرجعية. فالاتجاه لا يعني ذلك الاتجاه الوحيد، فالخطاطة المرجعية لا تثبت الإيحاء كما تفعل العلامة الدالة. وتبقى المرجعية غامضة وتتعدد الدلالة لكن الخطاطة تمنحها حقلاً إيحائياً وتؤطرها داخل سلسلة من الاتجاهات المحددة.

لنأخذ مثالين اقترحهما جويس نفسه في اعترافاته لفرانك بودجن[36]، فعندما كان بلوم يتجه وهو يحس بالجوع نحو مطعم، تذكر ساقي زوجته وسجل في ذاكرته: "مولي تنظر في غير استقامة" Molly looks out of plumb ("مولي تبدو راضية")، فكان هنا كما يلاحظ جويس عدة طرق لصياغة هذه الفكرة لكن كلمة "استقامة" "plumb" "التي تذكر بكلمة "plumb" (برقوقة) هي التي تأتي إلى ذهن بلوم. وفي الحقيقة فإن توضيح جويس كان غامضاً، فكل الفصل الذي صاغ فيه هذه الفكرة يوظف سلسلة من الكلمات الصوتية التي تشير إلى الغذاء والمضغ البلع أو مضغ الأغذية. كل أفكار بلوم لها علاقة ما مع الغذاء، فـ "الإثنين" Monday يصبح بعد فقرات قليلة "يوم المضغ" Muncgday، ومن جديد سيتم إعادة التذكير من جديد بكلمة "برقوقة" plum المخفية داخل كلمة "استقامة" plumtree، إن هذه التذكرات المبهمة المختلفة التي يؤديها موضوع السرد ذاته الذي هو الانتظار واستهلاك الطعام، لها مستوى آخر من خلال البنية العامة للكتاب، حيث يحيل الفصل الثامن على الحلقة الهرمونية الخاصة بالليسترجون L' oesopgage وتقنيتها هي التقلص الاستداري[*] Peristaltique.

---

[*]. حركة لوبية خاصة بالجهاز الهضمي عند انقباضه عند البلع والهضم. (المترجم).

ويمدنا جويس نفسه مرة أخرى بالمثال الثاني، فبعد بضعة سطور يرى بلوم في خزانة زجاجية ملابس نسائية، وفجأة تهمي عليه تذكرات مبهمة شرقية (أثارتها في البداية قراءة لوحة وكالة أجانداث نيتاييم للاستيراد) وصعود رغبات، لكن الرغبات والذكريات المبنية على اشتراك كل المعاني، تأخذ شكل شهية وتندفع في شكل أمنية سغبة: "لمحة من الدفء الإنساني في عقله، واستسلم لها عقله وجاءت رائحة الأحضان لتحتويه، وبكل الجوع الجسدي بدأ في عشقه".

وهنا أيضاً تأتي لعبة التلميحات الداخلية إلى الفصل والإحالة إلى الخطاطة الهرمونية لتضاعف الاقتراحات، فرفاق أوليس يسقطون في أيدي أنتيفاتيس ملك الليسترجون المتوحشين لأنهم جذبوا (بعد إغوائهم كما يشير جويس) بالظهور الصادق لابنته. وفي نص جويس تشكل الأنثوية عنصر إغواء يتحول إلى "هضم" "Pgagie".

ويستعمل جويس داخل الخطاطة كل عناصر الشعرية الحديثة، فهو يستفيد في معظم الأحيان من التنظيم التركيبي الذي يمكن القارئ من الشعور بأنه محاط بشبكة من الاقتراحات الدلالية التي لا تحدده بطريقة ذات بعد واحد. إن جويس وهو يشير إلى الجملة التي تم ذكرها ("رائحة الأحضان...") يسجل تعدد الطرق التي يمكن بواسطتها تنظيم هذه الكلمات. وهكذا فإننا نحصل **من جهة** ـ بفضل تقنية متحررة من الأحكام القبلية والتي تتشابه ظاهرياً مع التركيب الرمزي ـ على تنظيم حر لكل لحمة الاقتراحات، **ومن جهة أخرى** على علاقة صلبة بين الإحداثيات المرجعية والفونيمات والسمنتيمات التي ترتبط بها[37].

إن هذا التوتر بين **النظام والحرية** يتيح للمقطعين المذكورين أن يتم إثراؤهما كذلك باستتباعات جديدة، فهما يقومان بالأخص بتقييم الطابع الحسي للبورجوازي الصغير الذي هو بلوم والذي يشكل الصورة المعادة باستمرار بشكل يمكن من الفهم الشامل للشخصية ولقيمتها التمثيلية.

سنقتصر على هذين المثالين لكن الكتاب مليء بالوسائل الأسلوبية من نفس النوع، وهكذا فإن الكلمات الصوتية لجنيات البحر والتوازي بين التطور الفيزيو ـ نفسي الموصوف في حلقة النوسيكا Nausica وإيقاع خطابه المتمم بتماثل ـ بسيط من الوجهة الرمزية وناجح شعرياً ـ وهو تماثل حركة الصاروخ الذي ينفجر في السماء والتسلسلات المتنوعة للأفكار التي تصاحب كل مونولوج داخلي واستعمال الرموز الكلاسيكية تقريباً مثل القضيب (عصا الملك، الجريدة المطوية، عصا المدوزن الكفيف) أو المفتاح (الذي يتكرر ذكره بشكل استحواذي كممثل للرجولة وكتذكر للبيت وكعلامة لوطن ممكن وكتلميح لإمكانيات تأويلية لأرقام ولشعار الأمن وللسلطة... ألخ[38].

في جميع هذه الأمثلة كما في الأمثلة التي حللناها، لا تحيل الاقتراحات إلى خارج الكتاب، أي إلى مجرد ممكن أو إلى كلمة كما هو الحال عند مالارمي، فوسائل الأسلوب تقترح دائماً **علاقات داخلية**. إنها ترمي إلى عدة أهداف، فهي يمكنها في نفس الوقت أن تحيل على الخطاطة الثالوثية والتوازي الهوميري والبنية التقنية للفصول، وإلى الرموز الصغيرة التي تسند من خلال **نقاطها** الاستراتيجية هيكل الكتاب دون تدخل أية قاعدة مجددة تبين لنا كيفية تأويلها، غير أن التأويل يجعلنا نبقى دائماً داخل الكتاب، وهو المتاهة التي نستطيع أن نتنقل فيها وفق اتجاهات كثيرة، فنكتشف سلسلة لا نهائية من الاختيارات الممكنة في إطار عمل مكتمل ونهائي مثلما هو الحال في الكون الذي لا شيء يوجد خارجه. إن النظام المدرسي يدمج في نفس الوقت الكتاب في شبكة صفتها الصدق signacula fidelia وهو بالفعل أثر مفتوح.

مرة أخرى فقد نجح جويس في التوفيق بين شعريتين متعارضتين ظاهرياً، وإنهما لمفارقة أن يأخذ تراكب النظام الكلاسيكي مع عالم الفوضى المقبول والمعترف به كمكان اختيار الفنان المعاصر شكل صورة لكون له مع كون الثقافة المعاصرة قرابات مثيرة: وقد سبق لإدموند ويلسون الذي كان أول من فهم الطبيعة الحقة لأوديس أن قال:

"حقاً إن جويس هو إن الشاعر الكبير للمرحلة الجديدة من الوعي الإنساني، فعالمه كما هو عالم بروست أو ويتهيد أو إينشتاين يتغير دوماً، وذلك بحسب الملاحظين المختلفين وحسب الأوقات المختلفة. إنه مؤسسة من أحداث، كل واحد منها سواء أكان كبيراً أو صغيراً يشمل كل الأحداث الأخرى مع أنه يبقى واحداً. إن عالماً كهذا لا يمكن أن يقدم بواسطة واحد من هذه التجريدات الاصطناعية المتفق عليها في الماضي، وذلك مثل المؤسسات الثابتة والمجموعات والأفراد الذين يلعبون دور الكيانات المختلفة. وليس من المستحيل أيضاً تحديده بواسطة العوامل النفسية التقليدية مثل ثنائيات الخير والشر والروح والمادة والجسد والعقل والصراعات بين الرغبة والواجب والوعي والمصلحة. وبالرغم من أن مثل هذه المفاهيم ليست غائبة عن عالم جويس ـ فهي على العكس من ذلك حاضرة في روح مختلف شخصياته ـ فإن كل شيء يتحدد في النهاية بمفاهيم الأحداث، وكل واحد من هذه الأحداث مثله مثل ما يحدث في الفيزياء أو الفلسفة الحديثة يندرج في مجموع، مع قدرته أيضاً على أن يعتبر متناهياً في الصغر[39]").

أستعارة العلم الجديد

إذا كانت **أوليس** تنتمي إلى رؤى العلم الجديد[40] وإذا كانت تنفتح بشكل محزن ولحدوس رسولية في معظم الأحيان، على مكتسبات الإنتروبولوجيا الثقافية والإثنوغرافية وعلم النفس[41] فإنها تعكس أيضاً مستقبل الفنون عندما لا تفتح الطريق نحو الطليعة. إننا نجد فيها الغنى الكبير للعلاقات الضمنية التي تحدثنا في شأنها عن الانطباعية والتعبيرية وعن التقطيع "التكعيبي" لمعنى التركيب السينمائي وعن الاستشرافات المفاجئة "للنسيج" أو أيضاً عن "تغيرات المهيمن" وهذا التعبير الأخير ينطبق على حلقة السيكلوب cyclope حيث ينتج

تناوب التشويه الساخر والإيحاء الأسطوري "أثراً لتنافر الأصوات من حجم معين بحيث نفكر في موسيقى شانبرج أو ألبان بيرج"[42].

وعموماً **فأوليس** تشكل صورة بعيدة الاحتمال لعالم يبنى بأعجوبة على البنيات التي تحمل العالم القديم والتي تعترف بقيمتها الشكلية وإن رفضت قيمتها الجوهرية. إنها تمثل لحظة انتقال في الحساسية المعاصرة، وهي تظهر مثل دراما للوعي المفكك الذي يحاول أن يسترجع كماله دون أن يجد الوجهة الواجب اتباعها، إن من خلال تبنيها أو معارضتها مقابل الأطر القديمة. وبالنسبة لهذا فإن حلقة **الصخور التائهة** تبدو دالة. فخلال ثماني عشرة فقرة تتكرر هذه الحلقة منظوراً إليها من ثماني عشرة وجهة نظر مختلفة تطابق عدداً من الوضعيات المكانية أو اللحظات المختلفة لليوم. ويأخذ موكب نائب الملك الذي يمر في شوارع دبلن ثمانية عشر شكلاً مختلفاً، وذلك حسب الوضعية المكانية والزمانية التي انطلاقاً منها نقيمه انطلاقاً منها. وليس من الصعب أن نرى في الحلقة صورة للعالم الإينشتايني، غير أنه إذا فحصنا كل واحدة من الفقرات فإننا سنكتشف أن تعقيد الوضعية المكانية والزمانية ينبني على التشابكات الحكائية الأكثر وضوحاً في كل الكتاب، وأنه خارج المنظور النسبي فإن الحلقة يمكن أن تعتبر على الوجه الأكمل واحداً من هذه التمرينات ذات النظام الاصطناعي التي تصهر أثر جويس مع الفنون البلاغية. وهكذا فإن صورة الكون الجديد تنبني على أطر أوقليدية، والذي يعطينا الوهم بالمكان المجدد هو الهندسة التقليدية، وهي عملية تشبه تلك العملية التي حققها إينشتاين في الوقت الذي ـ بعد أن طرح مسألة الرؤية التقليدية للكون للنقاش ـ حاول فيه أن يصل إلى وحدة جديدة باستعمال الأطر الهندسية المختلفة والبدهية أيضاً، مثل أطر الهندسة الأوقليدية. لنقل أيضاً أن أوليس من وجهة النظر الشكلية وباعتبارها مجازاً لوضعية إيبستمولوجية معاصرة، تشبه بحثاً كبيراً في الفيزياء الكمية يخضع لتقسيمات المجموع اللاهوتي ويستعمل مفاهيم أو أمثلة مستعارة من الفيزياء الإغريقية (بحث نتحدث فيه عن "اللوكيس" "locus"

ونحن نفكر في الإلكترون أو في الموجة الصوتية التي لا تحدد موقعها، أو بحث نتحدث فيه عن "الكم من الطاقة" ونحن نفكر في **الدينامية الأرسطوطاليسية القديمة**).

إن أساساً غامضاً ومشكوكاً فيه هو الذي يشكل بالتحديد أثر جويس الموحي، فتناقضات شعريته هي التناقضات نفسها لثقافة بأكملها[43]، غير أنه إذا عرفنا أوليس على مستوى هذه الشعرية الضمنية أو الظاهرة، وإذا اعتبرنا الكتاب بمثابة النتيجة النهائية لسلسلة من المقاصد الإجرائية التي ينجز في نفس الوقت برنامجها الضمني، فيجب أن نعترف أنه لن يستطيع مقاومة التحليل. لنقل مرة أخرى أيضاً إن شعرية جويس تمكن من فهم، ليس فقط جويس نفسه، بل وتاريخ الشعريات المعاصرة، فجويس اعتباره فناناً يتجاوز غريزياً وبصرامة أسس فلسفة مشكوك فيها دوماً، حقق أثراً يتجاوز شعريته (ومن هنا فهو يعيش شعريتين أو ثلاثاً أو أربعاً، ويخضعها لتفكيرنا النقدي دون أن يضيع في البحث المنجز). إن أوليس تفلت من الكتلة السليمة نظراً لتناقضاتها النظرية وذلك لأنها أثر روائي وقصة وسرد ملحمي، ولأنها تظهر بشكل مفارق مثل نهاية للتقليد الروائي الكبير، ومثل الرواية الأخيرة "المنجزة بحذق" ومثل المسرح الأخير الذي نقبض فيه على الشخصيات الإنسانية وهي في أوج حركتها وعلى الأحداث التاريخية ومجموع المجتمع.

إن الشعراء الرمزيين الذين يحلمون **بالأثر** وبالكتاب الكامل وبالملخص الميتافيزيقي للتاريخ وللواقع اللازمني، يفشلون في مهمتهم، لأن ما ينقصهم هو الذي ميز شعراء مثل دانتي وهوميروس أو غوته الذين وصلوا بالتحديد إلى خلق الكتاب الكامل والأثر الذي تلتقي فيه السماء والأرض، الماضي والحاضر، التاريخ والأبدية. وقد اعتبر دانتي وهوميروس وغوته وكأنهم معنيون بالواقع التاريخي (العالم الإغريقي وأوروبا الوسيطة...) الذي يحيط بهم، ومن خلاله فقط وصلوا إلى إعطاء شكل للكون كله. وقد حاول الرمزيون الأكثر انفصالاً عن العالم الذي يعيشون فيه إنجاز الكتاب الكامل، ليس عن طريق إدخال الواقع

المعاصر فيه، بل باستبعاده وبالاشتغال على مكتسب ثقافي بدل اشتغالهم على تجارب حية[(44)].

وبالعكس تستطيع **أوليس** أن تعتبر ملحمة واسعة للأسلوب الكلاسيكي، فهي إذ تستوحي دبلن مثلما استوحى دانتي قديماً فلورنسا، فإنها تحتوي على مجموعة من التجارب الحقيقية، أي كل مشاكل الإنسان المعاصر، مع أن كتلة التذكرات الثقافية المبهمة تبقى حيوية الحاضر مهيمنة عليها.

ليست **أوليس** مجرد علاقة مشبوهة للنظام الوسيط الثائر على نفسه فحسب، بل وكما يسجل ذلك الكاتب يونغ هي "كتاب حقيقي لتدين الإنسان الأبيض... وتمرين وتزهد وطقس معذب ووسيلة سحرية وسلسلة من ثمانية عشرة إنبيقا alambics نستقطر من خلالها وانطلاقاً من حوامض وأبخرة مسمومة عن طريق البرودة والسخونة **l'homuncule** وعياً جديداً للعالم". ففي أوليس تبرز صورة عن الإنسان وعن سلوكاته يتم تعميقها فيما بعد عن طريق الإنتروبولوجيا الفلسفية، وبصفة خاصة عن طريق الظاهراتية.

وإذا قبلنا بتراكيب الأنظمة البلاغية مع التكاثر الحر للتقطيع عرضاً، وإذا تعودنا على استعمالها دون تفكير في التعارضات النظرية التي تنتج عنها، وإذا تم رجوعنا إليها دون أفكار مسبقة (وفق نظرة **جويس** نفسها) وباعتبارها وسائل فقط لا تسمح بالنظر إلى عناصر الشعرية (كما كانت الممارسة قبل **جويس**) واستعملناها بحرية ومن غير مسؤولية للشخص بعد أن يجد المفاتيح الذي يقرر "قراءة" الرواية دون أن يطرح بشأنها نظريات ـ حينئذ سنرى اختفاء كل المشكلات التي يمكن أن تُطرح على التأمل الفلسفي. وسنتوقف عن التساؤل ما إذا كان يوجد في **أوليس** شخصيات فردية أو أوعية خاصة، وبالتدريج سنفقد عناصر إشكالية محددة سلفاً، وسننسى المقولات العادية لأننا سننجذب إلى حركة "الواقع" التي ستنكشف شيئاً فشيئاً في امتلائها.

وقد أعطى جويس دون أن يشعر صورة جديدة كلياً عن الإنسان والعالم، وعن هذه الوحدة التي هي العلاقة بين الإنسان والعالم.

وستختفي أخيراً من هذه الصورة الثنائية التي لم تستطع الرؤية الكلاسيكية أن تجد لها حلاً، والتي كان ستيفان المرتد قد رأى طابعها المقلق، والتي حاول أن يتحرر منها بتأكيد الوحدة المزيفة والعقلية والتي هي نتيجة لرؤية عالم ساحرة في لحظة مميزة من لحظات عيد الغطاس. والصحيح أن الأمر لا يتعلق إذن بإعادة بناء وحدة العالم بل بقلب العالم الواقعي من خلال الفعل الاعتباطي للتخيل السماوي جداً، فمع أوليس فقط يختفي التمييز المجرد بين الداخل والخارج، بين العقل والمادة والخير والشر والفكرة والطبيعة.

وفي الحوارات الداخلية غير المثقفة و"الاقتصادية" لبلوم يأتي حضور المدينة بحركتها وضجيجها وألوانها وروائحها ليختلط بمراوغات التخيل وبالمقتضيات المؤثرة للروح وبرغبات الجسد. ويكفي أن يبرز إحساس حرارة عادي لكي يثير في موللي الإحساسات الأنثوية الأكثر عمقاً والضرورات الجسدية والأمومية وحاجات الرحم والإيمان. وبالنسبة لستيفان فإن الأحداث الخارجية تتحول إلى إشارات مجردة وتمارين أسلوبية ومخاوف ميتافيزيقية فتصبح التهيجات الجسدية استشهادات من كتب وتصبح التذكرات المبهمة العالمة تهيجات حواسية دافعة، وهنا نجد أنفسنا في النقطة ذاتها حيث يترك الكون الوسيط القديم (مسرح الصراع بين الخالص وغير الخالص، بين السماء والأرض) المكان للأفق المبهم والكلي للعالم ولمملكة الغموض الأصيل السابق والتحتي للتميزات التي ستدخلها المقولات العلمية. ولقد وصفت الظاهراتية هذا الواقع الذي لم تحطمه بعد خيالات المنطق والذي يجب أن نبحث فيه عن تفسير لأصلنا وطبيعتنا. إن التمايزات العلمية والمؤقتة، هذه الأدوات الضرورية للمعرفة المنظمة التي يشيدها كسلنا على شكل أصنام تصطدم بحضور كهذا، هي ضرورية للوصول إلى امتلاك منطقي للعالم، لكنها ليست هي العالم.

وفي الوقت الذي يأتي فيه النظام البلاغي لينضاف على فوضى التقطيع عرضاً، وحيث أن هذا وذاك ـ وهما لا يشكلان إلا واحداً ـ يتيحان للقارئ التوجه داخل الأثر، يبرز في كنف الفوضى نوع من النظام ليس له إلا شبكة شكلية هي نظام

وجودنا في العالم الذي يطابق اندماجنا في لحمة الأحداث بالطريقة التي نوجد بها في الطبيعة ونندمج معها. وفي الفصل الرابع **لأوليس** هناك مقطع مكرر لكنه ضروري، خلاله يرضي بلوم حاجياته الأكثر طبيعية، كل ذلك وهو يقرأ قطعة من جريدة وجدها هناك. لا يتعلق الأمر في هذه الحالة بإشارة "واقعية" بسيطة، فالمؤكد أن اللعبة المعقدة للحركات والتشنجات الاستدارية التي يخضع لها جسد بلوم تصف هنا تشنجاً بعد آخر، لكن الإيقاع العضلي ليس هو السبب في ذلك فقط، فتدفق أفكار بلوم التي تمنحها له قراءته يتطور بشكل موازٍ، ويتداخل نظاما الأحداث بدون توقف، والأفكار يحددها الإيقاع العضلي الذي بدوره ينشطه أو يبطئه تدفق الوعي. وبالفعل فإن تدفق الوعي يصبح غير منفصل عن الإيقاع العضلي، فـ "أولية الروح" مثلها مثل حتمية الصيرورات الفيزيائية يتم تحطيمها. إن إيقاع بلوم الجالس نثرياً فوق المرحاض هو حقيقة إيقاع طبيعي مندمج وواحد، يهرب من علاقات السبب والنتيجة ذات الاتجاه الواحد، أي من علاقات النظام باعتباره تراتبية كائنات وأحداث. وكل تراتبية إنما هي تبسيط شكلي، غير أن الأمر يتعلق هنا عمليا بحقل أحداث يؤثر بعضها في البعض الآخر.

إنها اللحظة القذرة، لكن الواقعية (وما هو واقعي يتوقف عن أن يكون قذراً، أي أولية مؤسسة من قبل) حيث نجد صورة صحيحة وإن مختصرة عن هذا الويلبنسكانج welbanscauung الذي يهيمن على الكتاب، ونعني بهذا ملحمة اللا ـ دال le non signifiant والحماقة واللامختار، ذلك لأن العالم هو بالضبط هذا، أي الأفق الكلي للأحداث التي لا معنى لها والتي ترتبط مثلما ترتبط كوكبة النجوم المتواصلة، كل واحدة منها تكون البداية والنهاية في علاقة حيوية، والمركز والطرف، والسبب الأول والنتيجة الأخيرة في سلسلة اللقاءات والتعارضات، التقارب والافتراق. وسواء أكان ذلك جيداً أو رديئاً فهذا هو العالم الذي يواجهه إنسان اليوم، إنه العالم الذي يتعلم الإنسان أن يتكيف معه والذي يكتشف فيه شيئاً فشيئاً موطنه الأصلي.

هوامش وإحالات القسم الثاني

(1). رسالة إلى هارييت شوو ويفر Harriet Shaw Weaver مؤرخة بـ 8 فبراير 1922، ـ وبالنسبة لهذه الرسالة كما بالنسبة للأخريات أنظر:

-Letters of J.Joyce, stuart Gilbert, London, Faber &Faber 1957., trad Fr., Lettres de J.Joyce, Gallimard, 1961, p. 212.

(2). رسالة إلى كارلو ليناتي مؤرخة بـ 8 سبتمبر 1920، الترجمة الفرنسية ص. 168.

(3). رسالة إلى هارييت شوو ويفر مؤرخة بـ 24 جوان 1921، المرجع السابق ص. 194.

(4). رسالة إلى هـ ش. و ز مؤرخة بـ 20 يوليوز 1919. ص. 144.

(5). Carl Gustav Jung, Ulysses, in "Europaische Revue" 1932.

(6). انظر التحليلات الرائعة لكوكو كامبان:

Glauco Cambon, La lotta con proteo < Milano < Bompiani, 1962.

(7). بعبارة أخرى فإن اليمنتيمات les semantemes المستعملة والصورة البلاغية ـ أو المركب ـ le syntagme ـ هي دالة على حكم القيمة.

(8). يبين أرنولد هوزير Arnold Hauser في Sozialgeschichte der Kunst und Litertur كيف يصبح نوع من التركيب التقني للمادة الحكائية في مشهد غرفة الآلات تصريحاً فلسفياً ويعبر عن رؤية مادية للواقع وعلاقات الإنسان مع وسطه.

[9]. مع التركيب ـ الحكم تظهر مشكلة تعليم المشاهد: فالقراءة بدل أن تكون لحظية يجب أن تصبح منطقية ويجب أن تتأسس ليس على الحدس المباشر للصورة الغنائية، بل على الاكتشاف المتدرج لشكل دال معقد.

[10]. حول هذه النقطة انظر:

Warren Beach, The Twemtieth Century Novel: Studies in Technique, New york, 1932, et en particulier les chapitres concemant l'evolution du "point de vue " depuis Henry James jusqu'a Joyce.

[11]. A. Gise, les Faux Mommayeurs, II, 3.

[12]. حول هذه النقطة انظر:

-Leon Edel, The Modern Psychological Novel, New,York, Grove Press, 1955.

[13]. ذكره إيجال EDEL، المرجع السابق ص23.

[14]. انظر بيش Beach مرجع مذور، ص 174-205.

[15]. Le Monologue interieur, son apparition, ses origines,sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemperain, Paris, Messein, 1931.

[16]. لقد فهم جويس جيداً هذا، ونرى ذلك في تعليقه على التعريف الأريسطوطاليسي للفن في Le paris Notebookk (Critical Wr.).

[17]. انظر الدراسية المعمقة لـ هانس ميرهوف:

-Hans Meyerhoff, Time in Literature, Un. Of California press, 1955.

[18]. يتعلق الأمر هنا بمشكلة البناء الفني للتيار، فالمنظور من وجهة النظر النفسية مختلف، فقد كان ويليام جيمس يرى في مفهوم تيار الوعي الضامن لحياة الأنا الفردية.

(19). Emst Ropert Curtius, James Joyce und sein "Ulysses" , in "Neue Schweoser Rundschau" , XII, 1929.

(20). Richard P. Blackmur, The Jew im Search of His Son, in "Quaterly Review" , Janvier 1948.

(21). D. ,p. 25.

(22). The holy office.

(23). النصوص النقدية التي يجب الرجوع إليها هي بالتأكيد: James Joyce's "Ulysses" لـ S, Gigbert (المذكور سابقاً) و james Joyce لـ W. Y. Tindall (مذكور سابقاً) و James Joyce لـ Herbert Gorman.

(24). T. S. Eliot, Ulysses, Order and Myth in "Thedial" , nov. 1923 (trad, Fr: ulysse, ordre et mythe dans" la revue des lettres modernes" , automne 1959 .

(25). انظر:

-Liber duodecin quaestionum, PL 170, col. 1179.

(26). E.Faral, Les Arts poetiwues du XII et XIII siwcle, paris, Champion, 1923, p. 60.

(27). ربما لم يكن جويس يعطي نفس الاهمية للمشكل الثالوثي وهو منشغل باهتماماته الفنية.

(28). انظر في هذا الموضوع نون Noon المذكور سابقاً ص 94 وليتز Litz المذكور سابقاً ص22....

(29). هذا يؤكد في النهاية ما يقوله ليفان Levin (المذكور سابقاً) عن جويس: "لا يجب أن نبحث فيه عن نظام للأفكار ولا أن نحاكم كل المعمار الثقافي وعمليه الأخيرين من زاوية النظر الفلسفية، بل التقنية، فطموح جويس هو استعمال مجموع الثقافة الكونية.

(30). بطبيعة الحال نحن هنا داخل بحث حول الشعرية ونعتبر فقط المشاريع الإحرائية.

(31). حول الكتابات المتتالية للكتاب انظر: مؤلفات جورمان Gorman وبوجان Budgen وخاصة مؤلف ليتز Litz.

(32). Litz, op. Cit. p. 27.

(33). رغم أن عمل جويس يتأسس على الانتقاء ـ انتقاء الكلمة الدالة، فإن أغلب التصحيحات هي مفتوحة.

(34). يشير ليتز إلى أن انتشار التوافقات الرمزية هي معاكسة لتمرين الانتقاء والتركيز الدرامي الذي حدد الانتقال من ستيفان البطل إلى دوداليس. انظر في هذا الصدد: المقدمة التي خص بها تيودور سبنسر لستيفان البطل.

(35). F. Burgen, op. Cit., p. 20-21.

(36). Ibid.

(37). يعطي بورغان مثالاً ملموساً عن ضرورة وجود نظام داخل حرية نسبية للتركيبات. فقد سأل جويس يوماً ما إذا كان عمله يتقدم فأجاب أنه اشتغل كل اليوم. لكن ماذا فعل؟ لقد كتب جملتين.

(38). لتحليل الوسائل الأسلوبية ذات الصبغة الإيحائية في أوليس انظر القسم الثاني من كتاب هيمان: Joyce and Mallarme, op. Cit. Vol. I.

(39). Edmund Wilson. Axel's Castle, London < Ch. Scribner's Sons, 1931 (ed. Collins, 1961,p. 177-178).

(40). حول جويس والنظرية النسبية، وحول إدماج الملاحظ وحول اختزال السارد في فكرة حول الوسائل الخاصة بالوصف.. وكل هذه الأمور انظر دراسة هيرمان بروخ: Herman Broch المعنونة بـ James Joyce umd die Gememwart in Dichtem und Erkennen, Rhein Verlag, Zurich, 1955, p. 183-210.

(41). حول علاقات بين جويس وفريزر أو ليفي ـ بروهل، أو على الأصح حول الحدود الإنتروبولوجية لأوليس انظر:

Tindall – James Joyce, New york, Scribners, 1950.

(42). G. Cambon, Ulysses, op. Cit.

(43). بالفعل نجد التعارض في كل الفيزياء المعاصرة بين البحث في التعريف النظامي والتعريفات الاحتمالية.

(44). انظر: -Goldgerg, op. cit., p.220.

القسم الثالث

يبدو من الصعب تجاوز أوليس بالنسبة للثورة التقنية الروائية. إن هذا هو الذي ستقوم به **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**، فيما بعد الحدود المقبولة. لقد كان يبدو أن **أوليس** استنفذت كل مواد اللغة وكان على **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أن تقود اللغة مع ذلك إلى ما بعد إمكانيات التواصل. **فأوليس** كانت المحاولة الأكثر جرأة التي أعطت صورة عن الفوضى الكونية أو الكون الصغير. لقد مثلت الوثيقة الأكثر رعباً حول اللااستقرار الشكلي والغموض الدلالي.

فما هي الأهداف التي استجاب لها جويس عندما انطلق في هذا المسار عام 1923، أي سبعة عشر عاماً قبل أن يسلم المخطوط إلى المطبعة؟

من الصعب أن نجيب عن هذا السؤال إذا أخذنا بعين الاعتبار الكتلة الكبيرة للنوايا والملاحظات النقدية والشروح التي سيجمعها المؤلف حول **تطور العمل** work in progress من خلال الرسائل والتصريحات التي استمرت من 1923 إلى 1939. وإذا حاولنا تحديد شعرية **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** كنظام من القواعد التي ساهمت في صياغة الأثر، فإننا لن نتأخر ونحن نقارن بين نسخ مخطوطاته المتتالية عن ملاحظة أن ما يسمى بالقواعد قد تم تغييرها، وأن التصميم النهائي هو تصميم بعيد عن المشروع الأولي[1]. فضلاً عن ذلك فليس من الضروري من أجل الدخول في استيقاظ عائلة الفاينيكانس الرجوع إلى

النصوص الشعرية السابقة أو اللاحقة للأثر، فهذا الأخير هو بمثابة تحديد متواصل لذاته، وكل جزء من أجزائه يوحي بالفكرة الموجهة للمجموع. وقد صرح جويس نفسه: "إنني أحب أن يكون في الإمكان تناول صفحة من كتابي بشكل اعتباطي ومعرفة نوعية هذا الكتاب[2]"

والواقع أنه إذا ما أخذنا بمقاصد جويس وتصريحاته التي قدمها فإن هدفه يبدو واضحاً، لكن بشكل غير مفهوم، فهو يملك المعنى لكنه يفتقد إلى الدلالة. ونحن نفهم ما الذي يفعله لكننا نجهل لماذا[3]. ويسجل جويس أنه كان يحضر كتابه وأنه لا يذكر عنوانه ولكنه يفكر فيه ويسر به إلى زوجته. إن تيم فينيكان بطل القصة يسقط من أعلى السلم ونعتقد أنه مات، فينظم أصدقاؤه حول تابوته حفلة جنائزية، ويصب أحدهم الويسكي على الجثة، عندئذ ينهض تيم وينضم إلى الحفلة. ولا يجب أن يتضمن العنوان المكون الوراثي الساكسوني لـ (الفينيكانس) ذلك لأن الأمر لا يتعلق بسهرة الفينيكانس أو، على كل حال، لا يتعلق بفرد غير محدد وغير مشخص من الفينيكانس.

إن البطل الرمزي للكتاب ليس شخصية واحدة، بل هو شخصيات متعددة في نفس الوقت. إنه أولاً "**الفاين الجديد**" "Finn again"، بعبارة أخرى هو الفاين الذي يعود، وهذا الفاين هو فاين ماك كول Finn Mac Cool (أو فاين ماك كانهال) (Finn Mac Cunhail)، وهو البطل الأسطوري لإيرلندا الذي يسود الاعتقاد أنه عاش 283 سنة، وأنه وجد حقيقة إذا صدقنا معلومات كتاب لاينستر Leinster خلال القرن الثالث بعد الميلاد[4]. غير أن الفاين هو في نفس الوقت تجسيد لكل أبطال الماضي الكبار، و"عودته" هي بمثابة العودة الدائمة للمبدأ نفسه الذي يشركه جويس بمفهومي الانهيار والبعث، وحسب المؤلف فالكتاب كان ينبغي أن يقدم حلم فاين النائم على ضفاف نهر الليفاي Liffey. وكان ينبغي عليه أن يعيد في شكل حلمي كل التاريخ الماضي والحاضر والمستقبل لإيرلندا ومن خلاله (كما هو الحال بالنسبة لدبلن في **أوليس**) تاريخ الإنسانية كلها.

هذه القصة مثلها مثل قصة بلوم هي قصة كل إنسان، لكن هذه المرة سيقع تجسيد النموذج المثالي في خمارة شابيليزود وهو حي في دبلن (وبالتالي فهي قصة فاين وطور وبودا والمسيح...الخ). وفي هـ ك. إيرويكير H. C.Earwicker فإن الحروف الأولى لهذا الاسم هـ ك. إ. تعني من بين ما تعنيه من أشياء أخرى[5]" هكذا يأتي السيد المسمى كل العالم" evry body come here. إنها إذن قصة كل الإنسانية يلخصها هـ ك. أ. مع زوجته آنا ـ ليفيا بلورابيل التي تجسد أيضاً نهر الليفاي Liffey (أي الطبيعة والتدفق الدائم للأشياء)، ومع ابنيه: الأول شيم Shem وهو الرجل ـ القلم penman المثقف والمنفتح على البحث والتغيير، والثاني شان Shaun وهو ساعي البريد postman المنفتح على أشياء العالم لكن المحافظ والعقدي (وهما يتعارضان، وحسب لغة اليوم فهما مثل الضرب المتكرر le beat والمربع le square).

والحال أننا مع تطور الكتاب نكتشف أن لا أحد من هذه الشخصيات ـ بدءاً من فينيكان ـ يبقى مشابهاً لنفسه، إنه يتغير على الدوام مثلما هو حال نموذج سلسلة التناسخات. وهكذا فإن الزوج شيم وشان إضافة إلى أنهما يغيران اسميهما دائماً، يجسدان بالتوالي قابيل وهابيل نابليون وويلينجتون جويس ووينددام لويس الزمان والمكان الشجرة والحجر.

في البداية كانت مقاصد المؤلف غير محددة، فـ هـ ك. إ. هو بطل للسقوط ولخطيئة أصيلة، تصير مع تطور الكتاب جريمة غامضة ناتجة عن رؤيا غامضة كانت حديقة العنقاء مسرحاً لها، (وربما كان الأمر يتعلق بنوع من التظاهر كما هو الحال بالنسبة لبلوم أو بنوع من الخطأ الجنسي). وقد نتج عن هذا الخطأ إجراء تقرير تعلق بالمسنين الأربعة (باليسوعيين الأربعة وأيضاً بالشخصيات الايرلندية التاريخية الأربع الذين كتبوا حوليات القرن السابع عشر...) شارك فيه عدد كبير من المدافعين والشهود المختلفين، والرسالة التي أملتها أنا ليفيا والتي كتبها في الحقيقة شيم ونقلها شان ووجدتها دجاجة وسط ركام من الزبل. وبينما كان التاريخ يتحقق في جو ليلي يأتي النهار ليجعل حداً لهذا الحلم،

وليحدد نوعاً من البعث العام، في حين ينقفل السرد وينغلق على ذلك بالرجوع إلى الكلمة الأولى.

هكذا يمكن أن نختصر إلى الحدود القصوى خطاطة **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**، ونحن لم نأخذ بعين الاعتبار كتلة الأحداث التاريخية واستشهادات وتحولات الشخصيات الأساسية وكل ما راكمه جويس خلال مرحلة التحرير، لكي يصل انطلاقاً من الوضوح والبساطة النسبية للمحاولات الأولى إلى نصوص مركزة ومتشابكة أكثر فأكثر، حيث استقر التعقيد في القلب نفسه للكلمات، وفي أصولها الإيتيمولوجية[6]. وفي البداية كان جويس يعرف أنه إذا كانت رغبته أن يجعل من **أوليس** قصة ليوم فإن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** ستكون قصة لليلة. ومنذ البداية فقد وجه الحلم (والنوم) مصير الهدف العام للعمل، رغم أن تنظيم هذا الأخير سيكون بطيئاً، وذلك وفق طريقة شبهها المؤلف ببناء لعبة ورقة الماه ـ جونك ـ jong mah[7] .

لقد أرسلت اللغة لكي تنام "وأنا الآن في نهاية الإنجليزية". بهذه الكلمات يصف جويس العملية التي يقوم بها، إنه يقول أيضاً:

"بالكتابة عن الليل لم أكن حقيقة أستطيع ـ أو كنت أشعر أنني لا أستطيع ـ استعمال الكلمات في علاقاتها العادية وبهذا الاستعمال تعبر الكلمات عن الأشياء خلال الليل وفي مختلف مراحله: الوعي، نصف الوعي واللاوعي. لقد اكتشفت أن ذلك لم يكن ممكناً عن طريق كلمات موظفة في علاقاتها وارتباطاتها الأصلية، غير أنه عندما يطلع النهار يصير كل شيء واضحاً[8]".

لقد عاش جويس في زوريخ في الوقت الذي كان فيه فرويد ويونغ ينشران بعض أعمالهما الأساسية. ولم يكن يعير اهتماماً لآباء علم التحليل النفسي، لكن إيمان سجّل حساسيته الشديدة تجاه التجربة الحلمية. ولقد أرادت **استيقاظ عائلة الفانييكانس** أن تستجيب لمنطق الحلم، فهوية الشخصيات تتداخل وتختلط فيه، في حين تحضر فكرة واحدة أو ذكرى واحدة في سلسلة من الرموز بعضها مرتبط بالبعض بروابط عجيبة، كذلك تتجمع الكلمات بالطريقة الأكثر

حرية والأكثر انتظاراً بحيث إنها توحي بسلسلة من الأفكار المتنافرة كلياً: إنه المنطق الحلمي مرة أخرى لكنه المنطق الذي يدخل نوعاً من اللاعقلانية اللغوية الذي لا سابق له. فقد بنيت الكنيسة على تورية كما يسجل جويس **(أنت البتراء)** (Tu es petrus) ، وقد شكل هذا المثال بدون شك تبريراً كافياً له.

لقد قرر جويس إذن أن يترافق كتابه مع "جمالية الحلم حيث تتمدد الأشكال وتتعدد، وحيث تنتقل الرؤى من المبتذل إلى الرؤيا القيامية، وحيث يستعمل العقل جذور الكلمات لخلق كلمات أخرى قادرة على تسمية الاستيهامات ومجازاتها وكناياتها[9]". ومنذ البداية شكلت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** ملحمة ليلية عن الغموض والتحول وعن أسطورة الموت والبعث الكوني الذي يمكن لكل شخصية ولكل كلمة أن يحلا محل كل الشخصيات والكلمات الأخرى، دون أن تتوزع الأحداث بشكل واضح، بحيث أن كل حدث يتضمن الأحداث الأخرى في شكل وحدة بدئية لا تستبعد لا المواجهة ولا التعارض بين المتناقضات.

شعرية دوائر فيكو

بعد أن رأينا ما الذي أراد جويس أن يقوم به بقي لنا أن نحدد الأسباب التي من أجلها سار جويس في هذا الاتجاه، وإلى أي حد كان مشروع **استيقاظ عائلة الفينيكانس** مجدداً بالمقارنة مع أوليس؟

إذا كانت **أوليس** قد شكلت كما حاولنا أن نبين مثالاً عن التوازن المفارق بين أشكال عالم مرفوض ومادة عالم جديد غير منظمة، فإن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أرادت أن تكون صورة عن الفوضى والتعدد نفسه الذي بحث فيه المؤلف عن مقاييس النظام الأكثر نجاعة. والتجربة الثقافية التي أوصلت جويس إلى هذا هي قراءته لفيكو.

إن "القراءة" لا تعني "القبول" وكما أكد هو نفسه ذلك بطريقة واضحة (وقد أشرنا إلى ذلك من قبل) فإن فيكو لم يكن بالنسبة لجويس الفيلسوف الذي "آمن" به، بل كان مؤلفاً أثار خياله وفتح له آفاقاً جديدة، وعندما انتهى من **أوليس**، حيث نجح في الإمساك بالحياة المعيشية بكل عفويتها ـ لكن بإدراجها ضمن شبكة نظام ثقافي غريب ـ اكتشف جويس مع فيكو منظورات جديدة. وبالرغم من أنه كان يعرفه منذ سنوات، فقد كان في حاجة إلى قراءاته بانتباه أكثر (خاصة **العلم الجديد**) في الوقت الذي بدأ في تحرير كتابه الجديد. وفي 1926 كتب مسجلاً أنه يتمنى أن لا يأخذ مأخذ الجد نظريات فيكو، وأنه سيستخدمها بقدر ما ستكون مفيدة له، لكنها أخذت أهمية أكثر في نظره، وطبعت مختلف مراحل حياته[10]. وعلى الرغم من أنفه، جمع بين نظريات فيكو وما سبق أن استوعبه من الفلسفة والعلم المعاصرين، ففي إحدى رسائله لعام 1927 جمع في إشارة غامضة إلى حد ما بين اسم فيكو واسم كروتشي (وهذا أمر طبيعي) وأيضاً اسم إينشتاين[11].

والذي أثاره فيكو في جويس هو أولاً البحث عن نظام للعالم، ليس في الخارج ولكن داخل الأحداث وفي المادة نفسها للتاريخ، وثانياً اعتبار التاريخ تناوباً **للتقدم والتراجعات** (corsie ricorsi). فقط قام جويس بالجمع، ليس من دون وقاحة، بين هذه النظرية الأخيرة والموضوع الشرقي المتعلق بالخاصية الدائرية للكل، وذلك بحيث تبدو نظرية التراجعات في لحمة **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** وكأنها الوجه الخفي لنوع من "العودة الأبدية". وسيكون على خاصية "التطور" أن تختفي لصالح الهوية الدائرية والتكرار المتواصل للنماذج الأصلية (وقد بيّن جويس هنا أيضاً هذه التوفيقية الفلسفية التي هي أصل كل اختياراته الإيديولوجية، إنه يعترف بذلك ببساطة عندما يعلن أن أثر فيكو هو منشط لمخيلته لكن ليس له قيمة "العلم")

لقد أتاح له فيكو أيضاً أن يخضع الأفكار التي استعارها من برونو أو نيكولاس دو كوز على خطاطة التصور، وأن يحرك مجموع المصطلحات المتناقضة داخل الإطار الدينامي.

أخيراً فقد تأثر جويس بالتأكيد بالأهمية التي يوليها فيكو لأسطورة اللغة، وذلك بالفكرة التي تتلخص في أن المجتمع البدائي قد توصل بفضل الفكرة إلى إنجاز تصوره للعالم بواسطة الصور وعبر اللغة. ومن دون شك فقد صدم باستنكار هؤلاء "العمالقة القلائل" ـ وكان فاين ماك كول أحدهم ـ الذين كانوا أوائل من ميزوا الصوت الإلهي في الرعد ("عندما ينتشر البرق أخيراً في السماء وتسمع ضربات الرعد المخيفة") والذين كانوا أوائل من شعروا بالحاجة إلى إعطاء اسم إلى هذا المجهول[12]. ومنذ الصفحة الأولى **لاستيقاظ عائلة الفاينيكانس** نشهد رعد العلم الجديد، ولهذا الرعد اسم، فقد استوعبته اللغة، لكن الأمر يتعلق أيضاً بلغة لاعقلانية نتيجة للكلمات الصوتية (وهي في نفس الوقت لغة مستهلكة ولغة عصر متوحش تلا دورات حضارية، ذلك لأن الكلمات الصوتية التي نتحدث عنها تتكون نتيجة تجاور الكلمة التي تعني الرعد بلغات متعددة): "بابابا دادادا غاغاغا رارارا...ا". وفي أثر جويس يصادف الرعد صوت سقوط فاينكان، غير أن هذا السقوط نفسه يسجل نقطة بداية محاولة إعطاء اسم للمجهول وللفوضى مثلما كان يحدث في عصر العمالقة الأوائل[13].

لقد استعار جويس من فيكو على الأرجح الحاجة إلى "لغة عقلية مشتركة بين جميع الأمم "وهي حاجة تصورها وحققها بطريقة شخصية جداً من خلال التعدد اللغوي **لاستيقاظ عائلة الفاينيكانس**. ومن الموضوعات الأخرى التي استعارها من فيكو موضوع قيمة العلوم الفيلولوجية التي تبحث عن خصائص وأصول الأشياء وفق نظام الأفكار الذي يجب أن يصدر عنه تاريخ اللغات، والأساس والتأويل الفيلولوجي للأسطورة، والمقارنة بين مختلف اللغات واكتشاف "المفردات العقلية" التي تدل على الأشياء التي من حيث جوهرها تفهم بشكل متماثل من طرف جميع الأمم، لكن بسبب تغيراتها المختلفة تفسرها اللغات بأشكال مختلفة، ودراسة التقاليد القديمة باعتبارها تكتم آلاف الحقائق، وبشكل مواز جميع "البقايا الكبيرة للعصور القديمة". وبطبيعة الحال فقد حقق جويس

هنا أيضاً وعلى مستوى اللغة نفسه اقتراحات الفيلسوف النابولي، وبطبيعة الحال فلا يمكنه أن يختزل شعرية إلى مجرد تطبيق مدرسي، فالأمر يتعلق بردود فعل شخصية جداً على قراءة نص إيحائي.

وبلا شك أيضاً فقد تأثر جويس بالتعريف الذي أعطاه فيكو للشعر باعتباره منطق "البدايات حيث لم نكن نتكلم بعد وفق طبيعة الأشياء، وحيث كنا نستعمل "لغة عجائبية لمواد متحركة، وقد نتج عن هذا المنطق الشعري الاستعارات الأولى، ومن أوضحها وأكثرها ضرورة واستعمالاً الاستعارة التي لا زالت محببة عندما تعطي المعنى والشوق إلى الأشياء التي لا تتوفر على المعنى".

وعندما كتب فيكو أن "الإنسان وهو يسقط في اليأس مقابل مساعدة الطبيعة، رغب في أن يتم إنقاذه بشكل سام" عبّر جويس عن إعجابه بدون شك، لكنه مع هذا المذاق من الشعرية والتجاور الاعتباطي الذي اعترفنا به مرات عديدة، إضافة إلى ضرورة بذل المجهود في اتجاه التسامي (الذي وجده عند فيكو) واكتشاف الله من خلال القبول بالوحدة الكلية للعالم (كما وصفها برونو). وستصبح الدورة الأرضية بتقدمها وتراجعها طريقاً للسلام حالما يتم قبول الطابع الدائري بصيرورتها اللانهائية، دون اللجوء إلى أي تسام. لكن فقط وفي نفس الوقت فإن صفحات فيكو حول القيمة الإبداعية للغة دفعت جويس إلى المماثلة بين الإبداع الطبيعي والإبداعات الثقافية، فقد طابق بين الواقع و "المقول" بين معطيات الطبيعة ومنتوجات الثقافة، ولم يعترف بالعالم إلا من خلال الجدل بين الاستعارات tropes والاستعارات metaphores، ولم يحدد حضور "الأشياء الخالية من المعنى" إلا بهذه الجدلية. كما سبق له أن فعل ذلك من قبل في أوليس، ولم يصل إلا بهذا الشكل إلى إعطاء الأشياء "المعنى والشهوة".

هذه هي المبررات "الثقافية" **لاستيقاظ عائلة الفاينيكانس**: فبعد أن تم اختزال الواقع إلى عالم من الأساطير والتقاليد والشذرات العتيقة والكلمات التي من خلالها سمّى الإنسان تجاربه وشحنها بالدلالة، أراد جويس أن يمزج بين هذه المواد وأن يصنع منها خليطاً من الحلم، لكي يكتشف أخيراً من خلال هذه الحرية الأصلية، وفي منطقة الغموض الخصبة هذه، نظاماً كونياً جديداً يفلت من استبداد التقاليد القديمة. وقد خلق السقوط الأولي ظروفاً لوحشية متحضرة تشمل التجربة السابقة للإنسانية. وكل شيء يحدث في تدفق أساسي وغير منظم، كل شيء هو نقيضه، وكل شيء يمكن أن يربط بالأشياء الأخرى، لاشيء يوجد جديداً، فقد حدث من قبل ما يشبهه، والعودة إلى الخلف وتأسيس علاقة هما أمران ممكنان دائماً[14]، وكل شيء يقبل التفكيك، وبالتالي فكل شيء يقبل التغير، وإذا كان التاريخ يشكل دورة متواصلة من السلاسل المتوالية ومن التراجعات، فهو يفقد هذا الطابع النهائي الذي نمنحه إياه في العادة. فكل الأحداث هي أحداث متزامنة، ويتطابق الماضي والحاضر والمستقبل. ولأن كل شيء يوجد بمجرد ما تتم تسميته، فإننا سنجد في الكلمات هذه الحركة نفسها وهذا اللعب نفسه من التحولات المتواصلة: والتورية ستكون على أساس عملية كهذه. وهكذا يدخل جويس في التدفق الهائل للغة من أجل السيطرة عليها ومن خلال ذلك: السيطرة على العالم.

لقد سبق أن قلنا ذلك، فشعرية كهذه لا تحتاج إلى صياغة واضحة، فبمجرد ما يكتمل الأثر فإن كل كلمة منه ستكون تعريفاً بالمشروع كله، ذلك لأنه في كل كلمة يتحقق ما يريد المؤلف تحقيقه على مستوى الكل، **واستيقاظ عائلة الفاينيكانس** هي خطاب حول **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** حتى في أدق تفاصيلها[15].

لنقم بفحص بدايتها ـ التي يمكن بالطبع أن تكون هي نهايتها ـ والتي لا تتميز من الناحية البنيوية عن الوسط لأنه لا يجب أن تتميز:

..."riverrun, past Eve and Adam's. from swerve of shore to bend of bay, bring us acommodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs"[16] ...

فالدلالة الأولية للجملة كما يمكن أن تكون في اللغة **الإنجليزية الأساسية** ستكون تقريباً مايلي:

"إن مجرى النهر هذا حينما يتجاوز كنيسة آدم وحواء من ثنية الشاطئ إلى منحنى الشرم يعيدنا عن طريق أسهل إلى قصر هوث وما جاوره...".

هذا التأويل يعطينا فقط المفتاح الجغرافي للنص، وتحديد المغامرة على ضفاف الليفاي أمام البحر، ولكن عندما نفحص الجملة فإننا نلاحظ أن العلامات الأكثر بساطة هي علامات غامضة[17]: فآدم وحواء يمكن أن يشيرا إما إلى الكنسية التي تقوم على ضفة الليفاي أو إلى الأبوين الأولين كما هو في الإنجيل، وهما يقدمان هنا بوصفهما مقدمة للمغامرة الإنسانية التي تبدأ مع هذه الصفحة الأولى من الكتاب. إن سقوطهما والوعد بالخلاص يقابل السقوط الحقيقي لتيم فاينجن، ويجسد سقوط إيرويكر الذي تشير إليه الحروف الأولى هـ. ك. أ (H. C. E) لهوث كاستل وما جاورها Howth Castle and Environs. وهذه الحروف الأولى نفسها الدالة أيضاً **(إلى هنا يأتي كل شخص)** Here Comes Everybody تأتي للتذكير بأن الكتاب يريد أن يكون كوميديا إنسانية وكونية وتاريخاً للإنسانية كلها. ويدخل اسما آدم وحواء أيضاً قطبية ستهيمن على الكتاب عبر جدل أزواج من الشخصيات: شيم وشان، وموت وجوت، وبوت وتاف، وويلنجتن ونابليون، وهكذا دواليك، وهي تناسخات متتالية للتضاد حب ـ كره، حرب ـ سلم، تنافر ـ تناسق، قلب داخلي ـ قلب خارجي. وكل واحدة من هذه الإشارات تشكل مفتاحاً لتأويل كل السياق، ويحدد اختيار معيار الاختيارات التالية مثلما يحدث في المتوالية الثنائية لـ " la diairetique" في كتاب **الصوفي** لأفلاطون. ومع ذلك فإن الاختيار الواحد لا

يستبعد أبداً الاختيارات الأخرى. إنه يتيح على العكس قراءة تتفاعل داخلها باستمرار "هارمونيات" مختلف الموجودات الرمزية المشتركة.

ويبقى أن ثلاث كلمات ـ مفاتيح تشكل أكثر من غيرها هنا التوجهات الممكنة.

فكلمة (ريفيرون) River run يتم إدخالها في سيولة عالم **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** وهي سيولة المواقف الزمكانية وتراكب العصور وغموض الرموز والدور المتغير داخلياً للشخصيات والدلالة المتعددة للشخصيات والمواقف، وهي أخيراً سيولة الآلة اللغوية التي يملك داخلها أن يدل كل شيء على نقيضه. إن عدم التحديد هذا يشكل المادة نفسها للعالم الجويسي بوصفه شهادة على الأزمة ووسيلة للانتصار. إنه يترجم غموض وتباعد المراكز التقليدية، لكنه في نفس الوقت يؤسس الرؤية الجديدة التي يدّعي جويس بناءها على أساس ميتافيزيقا التاريخ التي استعارها من فيكو.

أما الكلمتان الأخريان vicus of recirculation فتشكلان بالتحديد مدخلاً إلى هذا البعد الدائري للتاريخ، وتتيحان إعادة النظر في هذه السيولة الغامضة للعالم عن طريق ميتافيزيقا العودات الأبدية، بإعطائها الشرعية للتراكب المستمر للمتناقضات ولسريان شيء في شيء آخر[18].

غير أن المعيش le vicus الذي يقود القارئ هو المألوف commodis أي إنه يلائم أكثر لأنه مألوف، ومألوف أكثر لأنه داخل وليس خارج الأزمنة التي يسببها تفكك المجتمع والحضارة. وهنا بالفعل إشارة إلى الإمبراطور المألوف، إلى الإمبراطورية التحتية، الإمبراطورية في آخر الانحطاط، هذه نفسها التي جعلت فيرلين يقول في **أطوال langueurs**: "كل شيء تم شربه، كل شيء تم أكله، ولم يعد شيء يقال"، وكأن مبدأ **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** هو بالتحديد أن تقول أي شيء جديد، فقد تطورت وكأنها التذكير المتواصل بثقافة الماضي، بوصفها التورية الكبرى التي لا يمكن أن نفهمها إلا إذا أضفنا كل المراجع الماكرة أو المتبحرة إلى التراث السابق. فالمهم ليس هو ما قيل، ولكن أن يقال هذا الشيء،

وأن نعطي ونحن نقوله صورة عن العلاقات الممكنة بين أحداث العالم. وهكذا فإن المرحلة الأولى للأثر تتضمن من بين المفاتيح الأخرى تركيباً لتوجهين متعارضين: التأويل الكوني والميتافيزيقي من ناحية، والتأويل المتبحر والإسكندري من ناحية أخرى، أي صورة عن النهضة وصورة التفكك، أو بتعبير أفضل صورة النهضة من خلال القبول الكلي وبدون تحفظ للتفكك الذي يمثله تفكك النويات الأولى للغة.

إن الأداة اللغوية تشهد على وضع الثقافة، وتصور في نفس الوقت العلاقات الممكنة بين أحداث الكون. إنها الاستعارة الإيبستمولوجية الكبرى والبديل اللغوي للروابط التي يستعملها العلم بصفة إجرائية لإعطاء تفسيراته. إن كل آثار النظام المدرسي قد اختفت هذه المرة.

شعرية الأثر المفتوح

لقد أصبح النظام هو الحضور الموازي للأنظمة المختلفة. ويبقى على كل قارئ أن يختار نظامه الخاص حيث تعتبر **استيقاظ عائلة الفاينانكانس** أثراً "مفتوحاً". وانطلاقاً من هذه الخاصية فهي تتحدد بالتوالي مثل **شهرزاد** (شيرزو scherzo أي "دعابة" “plaosanterie”، ولغز charade، وقصة شهرزاد)، والفيكوسيكلوميتر vicocyclometer ، والكوليديوسكوب collideoscope أو المينديرتال meanderthale...، وأخيراً، كأثر نجد فيه دعوة إلى ازدواج وتشابك الدلالات.

غير أن التحديد الأكثر اكتمالاً للأثر ـ الذي تم تحديده في موضع آخر **كجمال نائم** slopping beauty بإشراك فكرة الزلة في حكاية جميلة الغابة النائمة والهذيان ـ يوجد في الحرف المخفي العجيب. والحرف المخفي وبالتحديد لأنه يمكن تأويله وفق معاني متعددة مثله مثل الكتاب نفسه والعالم الذي يشكل

فيه الكتاب ـ والحرف ـ الصورة. ويمكن التساؤل دون توقف حول معنى كل حرف وحول معنى كل جملة وكل حرف داخل الجملة، رغم أن المجموع يمتلك سلطة لا نقاش حولها....

والظاهر أن هذه السلسلة من الأقوال في الرواية[19] يفرض عليها نظام اعتباطي، غير أن الكاتب يكتب بطريقة تقبل، بل تفضل، نوعاً من إعادة البناء. وليس أقل وضوحاً أن الإيحاءات الموجودة في كلمة، أو التي تنشأ عن وضع كلمة بجوار أخرى، تغيب كلياً عمن يقرأها أو من يعطى الفرصة لقراءة هذه الأقوال. ومن دون شك فقد تكون غابت عن المؤلف نفسه (الذي كان قد صنع جهازاً حساساً للاقتراحات مثل أي جهاز معقد يتجاوز المقاصد الأولى لصانعه). لكن، لاشيء يجبر القارئ على امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة، عندما يوجد من بين جميع المعاني المفترضة معنى يبدو مقنعاً. فقوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها.

لنأخذ كلمة مثل sansglorians ، فهي تقع في سياق معركة غامضة وقديمة جداً (تتم فيها المواجهة بين الضفادع والأوستروجوت ostrogoths، والويزيوجروت wisogoths، والجماعات السلتية، في رقصة حربية قديمة، وأصوات الحرب، وضربات المدافع). ونحن نجد في ذلك جذور الدم والدموع والمجد والنصر والمنتصرين، وقد أبطلها ما توحي به كلمة بدون sans. ويمكن أن تعني: أنتم الذين تحابون دون نصر "أو أيضاً:" في الدم والنصر "أو أيضاً:" في الدموع والدم والنصر"، أو تعني "بدون دموع ولا دم ولا نصر" الخ. ما الذي يبقى من هذا كله؟ الإحساس بالمعركة، وفكرة المعركة مع كل التناقضات التي تحملها المعركة باعتبارها حضوراً للضجيج وتعارضاً بين القيم والعواطف[20]. ومثل هذا ينطبق على مختلف التعارضات بين شيم وشان، وعلى تمظهراتهما المختلفة أيضاً: فشيم يتطابق مع الشجرة، والشجرة تعني التطور والتغيير والانفتاح الدائم على المستقبل، وتجسد أخيراً فكرة التطور التاريخي. وعلى

العكس من ذلك يتطابق شان مع الحجر الذي يتأسس عليه ثبات العقيدة المسيحية، إنه الثبات والمجموع la summa وفي نفس الوقت العناد الفيليسي philistin والبرجوازي والعجز عن الفهم والتطور. وفي كل هذا لا يقيم جويس أية تراتبية، فالتعارض يبقى هو القيمة الوحيدة.

(الصدفة المتعارضة)

في الفصل الذي يترافع فيه شان **ساعي البريد** postman ضد شيم **الرجل الناسخ** يسرد شان حكاية النملة والجندب (الصرار) The Ondt and the gracehoper (The Ant and the grasshopper). فشان يتطابق مع تبصر النملة ويفضح في شيم عدم اهتمام الصرار، غير أنه في عمق خطابات شان، فإن جويس يمجد الصرار le "grace -hoper" والفنان المتوجه إلى المستقبل والنماء والتطور: فشيم ترمز إليه الشجرة، في حين يرمز إلى الثبات التقليدي عند النملة بالحجر، وتتحول النملة "ant" إلى "Ondt" التي تعني باللغة الدانماركية "الشر" [21].

إن الصرار يمضي كل يومه في تأدية أغان تشبه أغاني تيم فاينيكانس (وبتعبير آخر في تأليف **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**)، وإذا كان لا يستطيع أن يقول لنا أي شيء حول الألوهية، فإن الفن يستطيع على الأقل أن يحتفل بالإبداع، أي أن يقول شيئاً ما عن العالم[22]. ولهذا فإن الصرار يغني، في حين تكون النملة نشيطة، فهي رئيسة جلسة كاملة chairman ولا تقبل المخاطرة الظرفية بادعائها السبق والصلابة وميزة الفضاء الذي لا يتغير[23]. ومرة أخرى يتكلم الحجر الذي يتعارض مع الشجر ويتساءل: لماذا يعيش الصرار بهذا الشكل من الإسراف والاستدانة[24]؟ إن النملة طيعة، ونحن بصددها نتحدث عن "الأكوينية"، ثم إن الصرار والنملة لا يمكن الجمع بينهما، وجدلية الشجرة

والحجر لا يمكن أن تتدخل في "المجموع" "summa" المحتمل للفلسفة الأرسطوطاليسية، فالصرار هو "صورة حية ومعاصرة لليأس الكوني" (ويأسه الكوني يرجع إلى كونه وُجِدَ تائهاً في الزمان ـ كرونوس ـ وإلى كونه يقبل تدفق التاريخ والخطيئة بالتعارض مع جمود الحجر وصلابة الفضاء). ولكن على الأقل ليس هناك من اختيار يكون في مصلحة مثالية النملة أو في مصلحة الصرار. فإذا كان يستحيل الجمع بينهما فهما متكاملان: " the prize of your save is the price of my spend" إن جدلية النظام والمخاطرة هي الشرط نفسه للمخاطرة التي لا تتحقق دون أن تضع النظام موضع التساؤل في الأخير.

وإذا أردنا أن نعطي نظاماً فلسفياً إلى شعرية **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** فالأحسن أن نعود مرة أخرى إلى التعريفات التي وضعها عن الحقيقة الكونية نيكولا دو كوز وجيوردانو برونو[25]. فاستيقاظ عائلة الفاينيكانس هي الأثر الذي فيه تنصهر الصدفة المتعارضة مع هوية المتناقضات "بتصادف تعارضاتهما..."

Reamalgamerge in that - -" ...by the coincidance of their contraries identify of undiscernibles" (ص49) ـ دون أن يحل في هذا التدفق الكلي الغموض محل الصدفة، ذلك أن هذه الأخيرة تطفو على السطح وتظهر كل حين. إن الرفض والنفور يتجاذبان مثلما أن لكل جسم عند برونو "معنى داخلياً"، بواسطته يشارك الكائن المكتمل والمحدود في حياة الجماعة، دون أن يفقد مع ذلك فردانيته، وهو ينجذب ويدفع من الآخرين بمقتضى قوانين التعاطف والنفور. ولا توجد أي قاعدة شعرية تعرف أفضل الأثر الأخير لجويس مثل نصيحة برونو هذه: "ستكتشف في ذاتك نفسها الأداة التي تحقق حقاً هذا التطور عندما تصل إلى تحقيق وحدة متميزة من خلال تعددية غامضة... من خلال عناصر ليس لها شكل، ومتعددة، تتكيف مع الكل الذي له شكل ووحدة[26]".

فمن قبول - وأيضاً من خلال توليد - التعددية إلى الروح الموحدة التي تنظم عمل الكل، هذا ما تحققه **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**، وهذا ما سيشكل شعريتها الخاصة بها.

ولكي نضيء في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** دلالة كلمة، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى، يجب أن يكون حاضراً في ذهننا التفسير الممكن لمجموع الأثر، وفي هذه الحالة فإن كلمة تنير معنى الكتاب وتفتح باتجاهه منظوراً، وتعطي معنى واتجاهاً إلى واحدة من تأويلاته الممكنة. وحالة كهذه يبدو أنها تشكل الإنجاز الجمالي لنظرية **التعقيد** la complicatio التي نجدها عند نيكولا دو كوز، ففي كل شيء يتحقق الكل، والكل يوجد في كل شيء، وكل شيء هو في الحقيقة منظور عن الكون وتشنجه. إن التفعيل - التشنج يعني أنه لا يمكن أن يوجد كائنان متطابقان، فكل واحد يمتلك تميزاً غير مختزل، يتيح له عكس الكون بطريقة مستجدة وفردية[27].

وليس من الصدفة أن جويس يذكر في الكثير من المرات نيكولا دو كوز، ذلك أن عند هذا الأخير بالضبط، وفي هذا الزمن التاريخي الدقيق الذي كنا نشهد فيه تفكك المدرسية وميلاد الحساسية الإنسانية الجديدة والمعاصرة، سينشأ مفهوم الطابع المتعدد الأبعاد للواقع، ولا نهائية المنظورات الممكنة، والشكل الكوني الذي سيتم شحذه حسب زوايا بصرية مختلفة تتطابق مع هذه المظاهر التكميلية المتعددة. إن ظهور هذه الحساسية الجديدة (المطبوعة مع ذلك بالنفس الميتافيزيقي المشحون بالتذكرات المبهمة الوسيطة والبعيدة عن الفكر المعاصر التي يمكن أن تكونه الحساسية القبالية والسحرية لبرونو) يسجل القضاء على الثقة الوسيطية في ثبات وتشابه الأشكال.

وعندما يعود جويس إلى نيكولا دو كوز، فقد كان يضحي وبشكل نهائي بكل جمالية شبابه الطومائية، فالشكل عند القديس طوما يمكن أن يمتلك نوعاً من الميل نحو شكل مستقبلي ولا يبقى متطابقاً مع نفسه. ففي هذا الشكل يجد كل عنصر شكلي ذاته، وهو يشكل هكذا مساهمة راسخة وموحدة وملتحمة

بصلابة الكون. وعلى العكس من ذلك ـ يتجلى فكر نيكولا دو كوز كمية من الحدوس الجديدة، كما ينفجر الكون إلى وجوه لها آلاف الإمكانيات: إن العالم يفقد طابعه المحدد ويصبح ما سيكون عليه لاحقاً عند برونو، أي مجموعة لا منتهية من العوالم الممكنة.

إن الكون عند برونو يحركه من هذه الناحية توجه لا يتوقف عن التحول، فكل فرد مكتمل في اتجاهه نحو اللامكتمل، يتطور إلى أشكال أخرى، وتتحقق جدلية المكتمل واللامكتمل بالفعل من خلال المسلسل الحتمي للتحول الكوني، وكل كائن يمتلك في ذاته بذرة الأشكال المستقبلية التي تشكل ضمان طابعه اللامكتمل. وقد قرأ جويس من أعمال برونو De l'infinito universo e mondi [28]. ونحن نجد بالتحديد من ضمن المسلمات الضمنية والظاهرة في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** مسلمة تعددية العوالم موحدة مع مسلمة الطبيعة الميتافيزيقية لكل كلمة وكل اشتقاق، والجاهزتين دائماً إلى أن تصبحا أشياء "أخرى" وإلى الانفجار في اتجاهات دلالية جديدة. وإذا كان برونو قد وصل إلى رؤية العالم هذه من خلال اكتشاف كوبرنيك (التي رأى فيها انهيار التصور الجامد والمحدود للكون) فإن جويس قد اكتشف هو الآخر عن طريق برونو (وهذا منذ شبابه) الوسيلة التي تتيح له التساؤل حول الكون الجامد والمحدد للمدرسية[29].

لكن هنا أيضاً يعتبر أثر جويس خليطاً من شعريات مختلفة، ومن اتجاهات ثقافية متعارضة. فنحن نجد في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** في نفس الوقت كون نيكولا دو كوز وبرونو والتأثير المتأخر للرومانسية وعالم **مراسلات** بودلير ومعادلات رامبو والتلاحم الأقصى للصوت والكلمة والفعل الذي كان يحلم به فاكنير Wagner والذي تعود إليه تقنية اللازمة leitmotnv، ونجد فيها أيضاً كل الإيحاءات ذات النوع الرمزي التي أخذها جويس من قراءاته في مرحلة شبابه ومن إيحاءات كتاب سيمونس Symons ومن الترجمة في سياق ثقافي

مختلف وفي سياق ميتافيزيقي أكثر غموضاً، ومن هذا النفس الكوني الخاص بكبار رواد النهضة الذين نزعوا ستيفان من سباته العقدي.

عيد الغطاس باعتباره استعارة إيبستيمولوجية

والحال أن هذا الكون الذي هو في نفس الوقت كون عصر النهضة ونهاية الرومانسية، شهد ظواهر لم يكن يتكهن بها لا برونو ولا الرمزيون، فها هي شعرية متطابقة في الظاهر مع تحديداتهم تتواصل على نتائج بنيوية، تذكر أكثر ببعض مظاهر العالم الحديث من تذكيرها برؤيات جليلة للعالم. وقد حققت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** ـ كما فعلت ذلك **أوليس** وبشكل محدود ـ نقل المعطيات التي أنجزتها العلوم الحديثة إلى داخل بنية اللغة نفسها، وهكذا فقد أصبح الأثر **استعارة إيبستمولوجية** ضخمة. إننا نقول استعارة مرة أخرى، ولا يتعلق الأمر بترجمة حرفية للوضعيات الإيبستمولوجية، ولكن لقول الوضعيات المماثلة من حيث الشكل. وبتشكله بهذه الطريقة فإن الأثر لا يمكن ولا يجب أن يعتبر نموذجاً محدداً يعطي صورة تقليدية، بل إن الأمر يعني أننا نتعرف فيه على حوافز ترتبط بالمكتسبات العلمية المتضاربة في معظم الأحيان، وكأن المؤلف حدس بغموض إمكانية القبض على الأشياء من خلال منظورات عديدة وغير تقليدية، وقام تدريجياً بتطبيق هذه "المنظورات" المختلفة على اللغة، وقد وجد في هذه الأخيرة مجموعة من الإمكانيات القادرة على التواجد مع بعضها، في حين أن اختيار إحدى هذه الإمكانيات في إطار التعريفات التصورية الصارمة كان سيبعد الإمكانيات الأخرى.

بهذا الشكل يمكن أن نكتشف في أثر جويس إعادة للنظر في مفاهيم الزمن والهوية والعلاقة السببية التي تثير بعض الفرضيات الأكثر جرأة في علم الكون، والتي تتجاوز منظورات النسبية الخيفة.

لنأخذ حالة سلسلة سببية والتي، خلالها وانطلاقاً من حدثين (أ) و(ب)، يمكن أن نحدد أن (ب) ينشأ عن (أ) و أنه وبالنتيجة ينشأ خط تتابعي يتطابق مع نظام زمني ("نظام" لا يتطابق مع لارجعية الزمن نفسه). فعلماء الإيبستمولوجيا يعتبرون هذا النوع من السلسلة السببية "مفتوحاً". وهم يقصدون بذلك أننا يمكن أن نمر بهذه الأحداث دون أن نجبر على الرجوع إلى نقطة الانطلاق. ويعني هذا أن العالم عندما يتحدث عن السلسلة السببية "المفتوحة" يعطي لهذا المصطلح معنى مختلفاً عن المعنى الذي أعطيناه ونحن نتحدث عن "الأثر المفتوح"، فالسلسلة السببية المفتوحة هي بالتحديد الضامنة لنظام الأحداث المغلق، والعلاقات تقوم وفق نظام معطى بحيث بكون التناوب مستحيلاً. وبالمقابل إذا أقمنا سلسلة سببية "مغلقة" مثلما يمكن أن يصبح حدث ما السبب في أحداث أخرى لم تكن سبباً بعيداً له، فإنه يصبح مستحيلاً. وبالمقابل إذا أقمنا سلسلة سببية "مغلقة" مثلما يمكن أن يصبح حدث ما السبب في أحداث أخرى لم تكن سبباً بعيداً له، فإنه يصبح مستحيلاً أن نفرض نظاماً على الزمن. وفي نفس الوقت سيوضع موضع التساؤل مبدأ الهوية الذي من خلاله يمكن أن نقيم الاختلاف بين حدثين. ففي السلسلة السببية المغلقة كما يشرح ريشنباخ Reichenbach يمكنني أن ألتقي مع نفسي كما كانت قبل عشر سنوات ويمكنني أن أتحاور معها، وبالضرورة تتكرر نفس الوضعية بعد عشر سنوات، وانطلاقاً من ذلك يستحيل أن أحدد ما إذا كانت الذات الأكبر عمراً هي التي تلتقي مع الذات الأصغر عمراً أو الذات إلى ما لانهاية. وعلى عكس ذلك يكون الأمر في الكون الفيزيقي الذي هو كوننا، ونظرية إينشتاين نفسها لا تتضمن وجود سلاسل سببية مغلقة، وفي هذه الحالة فإن كوناً ما هو ـ منطقياً ـ مقبول ومن الناحية الشكلية فإن الفكرة ليست أبداً متعارضة[30].

وإذا ما حاولنا تطبيق ما قيل على العلاقات السردية سنجد في الرواية التقليدية إقامة سلاسل سببية مفتوحة، فالحدث (أ) (حديث جوليان سوريل

مثلاً) يعتبر بطريقة لا تقبل الغموض سبباً في سلسلة من الأحداث (ب) (ج) (د) (قتل مادام دو رينال، استجداء جوليان، ألم ماتيلدا)، ولا يمكن أنْ نسند مثلاً طلقة المسدس الموجهة من جوليان إلى كون أنّ ما دام دو لامول ستذهب فيما بعد إلى البحث عن رأسها المقطوع. وفي كتاب مثل **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** يكون الأمر مختلفاً عن ذلك، فحسب الطريقة التي يتم بها تأويل كلمة ما، فإن الوضعية المتصورة في الصفحات السابقة ستجد نفسها قد تغيرت كلياً، كذلك، فحسب الطريقة التي نؤول بها إيحاء ما، فإن هوية الشخصية يتم إعادة النظر فيها وتشويهها. إن نهاية الكتاب لا تتحدد بالطريقة التي بدأ بها، بل يمكن أن نقول إن بدايته حددتها الطريقة التي انتهى بها. فالجملة النهائية تحدد الجملة الأولى ليس بمعنى الضرورة الفنية (من أجل الوحدة الأسلوبية للأثر) بل بالمعنى الأكثر بساطة، أي على المستوى النحوي والتركيبي. وليس من الصعب في مجال الأدب وعلى مستوى القصة أن نهدم الأفراد وأن نحقق حضور المتوالي لشخصيات هي تاريخياً متباعدة جداً، فهذا هو بالضبط ما يقع في الكثير من روايات الخيال العلمي، وبمجرد ما يتم قبول رجعية الزمن فإن البطل يمكنه أن يلتقي مع نابليون وأن يتناقش معه، لكن في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** يتحقق حضور الشخصيات التاريخية المختلفة بسب الظروف البنيوية والدلالية الخالصة، فعلى مستوى الخطاب يتم رفض النظام السببي الذي اعتدناه ويتم بناء السلاسل الدلالية المغلوقة التي بسببها يظهر الأثر في مجموعة "مفتوحاً" بشكل كبير (بالمعنى الذي نعطيه نحن إلى كلمة مفتوح).

لقد قلنا في السابق إن تأويلات إيبستمولوجية مختلفة تكون ممكنة. وهكذا فقد أمكننا أن نرى أيضاً في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أكثر مما في أوليس كوناً نسبياً، حيث كل كلمة تصير حدثاً زمكانياً[31] تتغير علاقاته بالأحداث الأخرى حسب موقع الملاحظ (حسب رد فعله على الإثارة الدلالية التي تتضمنها كل

كلمة). ومن هنا فإننا نؤكد أن كون **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** هو كون تتحكم فيه وحدة الخواص l'isotropie، ونحن نعرف أن "داخل نظام من الإحداثيات المختارة بشكل جيد، وبالنسبة للملاحظ ينظر من خلال اتجاهات متعددة، فليس هنا اتجاه يبدو مميزاً، ففي هذا النظام يبدو الكون المبني بشكل نموذجي والفالت من التفكك، هو نفسه من خلال أي اتجاه، ويقال فيه إنه موحد الخواص isotrope ، ومثل هذا الكون هو في نفس الوقت متجانس، وبعض الملاحظين المتواجدين في أماكن مختلفة من الكون الذين يصفون تاريخه وفق أنظمة من الإحداثيات المختلفة، لكن المختارة بشكل جيد، سيجدون هذه التواريخ متماثلة في مضمونها، بحيث يصير من المستحيل أن تميز في هذا الكون مكاناً لكون آخر"[32]. ويبدو أن فرضية كونية كهذه ستجد تجسيدها في أثر، حيث يحدد كل مفتاح تأويلي مستعمل اتجاهاً آخر للقراءة، لكنه يعيد القارئ بعناد إلى التيمة الأساسية نفسها.

وبالطبع فلا ينبغي أن نبحث عند جويس عن النقل المجازي للعلم، فمن العبث أن نتساءل ما إذا كان الأمر يتعلق بالكون الخاص بإينشتاين أو الكون الخاص بسيتر Sitter، أو أن نبحث عن الكيفية التي تؤكد بها سلطة الكتاب في النمو والانتشار عند كل قراءة فرضية "الانتقال إلى الأحمر". إن تصريحات جويس بصدد **العلم الجديد** ينبغي أن تدفعنا إلى الحذر، **فاستيقاظ عائلة الفاينيكانس** ليست إلا رد الفعل الصادر عن الخيال على بعض المعطيات الثقافية، وهي ليست ترجمة بل هي شرح، وبما أنها لا تشرح نظاماً تصورياً واحداً بل تشرح أنظمة تصورية عديدة لا يمكنها دائماً أن تجعلها متجانسة، فإن اقتراحاتها لا تختزل في خطاطة ثقافية وحيدة. إن التعرف على التأثيرات وعلى العلاقات المتنوعة لا يمكن أن يتحقق بواسطة شبكة خطاطية تتيح وضع نظام التوافقات نقطة بعد أخرى، وهو أمر لن يكون بدون فائدة فقط، بل خطراً من الناحية المنهجية. يجب أن ننطلق من كتلة الإيحاءات التي استنبطها القراء من

الأثر وهم يتعرفون على تذكير أو إشارة أو انعكاس لشيء معين كان في الهواء. وإذا كان نقاد مختلفون قد وجدوا في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** مرجعيات مختلفة، فلأن هذه المرجعيات توجد فيها ولا يمكن اختزالها في وحدة نظامية، لكن يشار إليها من خلال الانفجار المدوخ للمادة اللغوية. وهذه المادة، ولأنها تحترم بالضبط قواعد جديدة تشهد على وضعية أساسية لمجموع الثقافة المعاصرة، ونشعر أننا نوجد أمام صورة للعالم لم تعد هي التي كانت من قبل، وأصبحت تتغير أمام أعيننا بجعلها في تعارض الخيال والذكاء والحواس والمنطق وأشكال الخيال وصيغ المنطق.

بهذا المعنى تعتبر **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أثراً للتأمل، فهي تعلمنا أن صيغ المنطق الجديد يمكن لها أن تجد الصورة التي تتطابق معها. غير أننا بسبب أن الصورة لا تكون دائماً قادرة على ترجمة الشكل التجريدي للجملة نصل في بعض الحالات إلى صور "غامضة"، ذلك لأنها تبدو وكأنها تعكس شيئاً ما يستحيل تخييله، فتحاول أن تقترح له مقابلاً عاطفياً وهو القناعة التي تصاحب فهمها له، وأيضاً كون أن هذا الإحساس أو أن هذا الفهم مستحيل. من هنا فإن أثر جويس يبين أن رؤية للعالم يمكن التعبير عنها وفق اقتراضات المنطق وحدها (والتي يمكن التأكد من صحتها بواسطة أدوات تتجاوز إمكانيات الحواس) يمكن على الأقل أن تصاحبها تجربة انفعالية وتجد بالفعل نوعاً من receptacle في بنية من نوع آخر هي البنية اللغوية. إن البنية السردية رغم اختلافها عن البنية المنطقية توصل نفس المضمون الانفعالي ونفس الدوخة الدينية أمام لغز العالم الذي لم نتوصل بعد إلى إضاءته[33].

وبعبارات أخرى فالأثر يظهر شكلاً جديداً للعالم، لكنه لا يدعي أنه يصف هذا الشكل، وكما أثار ذلك صامويل بيكيت **فاستيقاظ عائلة الفاينيكانس** لا تعالج قضية، بل هي هذه القضية نفسها[34]. إنها بناء "مجهول" يشكل "المعادل الموضوعي "للتجربة الشخصية. ويبدو أن جويس المتأثر ببنية من الصعب أن نقول ما إذا كانت ذات أساس ديني، أراد أن يقول: إن الجميع تأكد أن شكل

الكون قد تغير، ولكنكم لا تفهمون ذلك ولا أنا أفهم ذلك. إنكم تعلمون أنه أصبح من المستحيل أن نتحرك في العالم وفق المعايير القديمة التي أقامتها ثقافة كاملة، وأنا أتقاسم معكم هذا الإحساس. إذن أقترح عليكم شكلاً للعالم رغم أنه سماوي وسرمدي وغير مفهوم، فإنه بشكل آخر يحب بدون حب، وهو عالم بلا نهاية ودوامة بدون هدف. إن هذا العالم على الأقل له الفضل في أنه شيء لنا، إنه يتأسس على النظام الإنساني للغة وليس على النظام غير المفهوم للأحداث الكونية، وفي هذا الإطار يصبح من الممكن مواجهته وفهمه[35].

ما علاقة هذا العالم بالعالم الحقيقي؟ هنا أيضاً وبالرغم من أنها لا تعترف إلا بصعوبة، فإن شعرية أعياد الغطاس يمكن أن تمدنا بالمساعدة، فالشاعر استطاع مرة أخرى أن يستخرج من سياق الأحداث ما يبدو له أكثر دلالة، ونعني بذلك كون العلاقات اللغوية، وأن يقترح علينا هكذا ما يعتقد أنه الأساس الذي يمكن إدراكه من التجربة الحقيقية، أي الجوهر la quidditas. وتشكل **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** عيد غطاس للبنية الكونية التي أصبحت لغة[36].

الشعرية الهسبيرية La POETIQUE HISPERIQUE

هذه اللعبة من الانقلابات وإعادة التعرف التي يجد نفسه في خضمها كل من يبحث على التعرف على تيمات وشعريات أثر جويس، تحتفظ لنا بمفاجأة أخيرة، وهذه الأخيرة ستضيء لنا بالطبع بطريقة غامضة ومتناقضة كل ما سبق أن قلناه حتى الآن.

ما هو الدافع الذي يستجيب له المؤلف عندما يقرر أن يهجر عالم الأشياء لينطوي على عالم الورق وبناء شكل العالم؟ بدون شك نفضل هنا أيضاً أن نرجع إلى الوصف العجيب **للحرف** La Lettre الذي يشكل تعريفاً في نفس الوقت للكتاب وللعالم. والخطاب لا يتعلق فقط بالمستويات الثلاثة: الحرف ـ الكتاب ـ

العالم، بل إنه يتغذى أيضاً على المراجع المتبحرة والأركيولوجية، إنه يشكل نوعاً من التحليل الدقيق الغني بالصور (والساخر بشكل واضح إزاء بعض التحليلات النقدية الصادرة) لـ **كتاب كيلس le levre de Kells** هذا المخطوط الإيرلندي العجيب المطرز بالزخارف والذي تمت كتابته بين القرنين 7 و 8 من عصرنا. وصفحات **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** التي أشرنا إليها من قبل كاقتراحات من أجل شعرية تحيل على صفحة المخطوط الوسيط الذي يبدأ بكلمة " Tunc " مقيمة بذلك خطاً متوازناً بين هذا الأثر وأثر جويس[37]. والحال أن **كتاب كيلس** هو التجسيد الخارق لهذا الفن المنتمي إلى العصر الوسيط الإيرلندي الذي يصدمنا اليوم أيضاً بخياله المبدع الغريب والجامح، بسبب مذاقه المعذب للتجريد والطابع المفارق لاختراعه. إن هذه المميزات هي التي صنعت أيضاً كتاب دوروو Durrow وكتاب ألحان القداس لبانجور Bangor والكتاب الإنجيلي للقديس جال Saint - Gall ومؤلفات أخرى من نفس الفصيلة نشرت في أوروبا كلها، وهي التمظهرات الأولى لعبقرية إيرلندية تجد نفسها على تخوم الجنون دائماً، والتي تتأسس أرضية الاختيار فيها على الإثارة والقطيعة. إن حضارتنا مدينة لهذه العبقرية في المقام الأول بالنذير المخيف للأفلاطونية الوسيطة مع سكوت إيريجين Scot Erigène ومدينة لها مع سويفت بالناقد القاسي للمجتمع وخالق العوالم المفارقة والمتوازية، ومع بيركلي Berkeley بالإعلان الأول عن حرب المثالية ضد المفهوم المشترك للواقع المادي، ومع شوو Shaw بالرافض لأي قانون اجتماعي مكتسب، ومع ويلد wilde بهادم الأخلاق العامة اللطيف لكن المخيف، ومع جويس أخيراً المسؤول عن تدهور اللغة المنطوقة والمخرج الكبير للقلق المعاصر.

والحال أنه في الوقت الذي رأت فيه المخطوطات الايرلندية النور، كان على ايرلندا التي أصبحت مسيحية ومتحضرة، أن تدافع عن نفسها ضد الوثنية التي احتلت إنجلترا، وضد نهضة البربرية في بلاد الغال، وضد مسلسل التدهور الذي

أصاب مجموع الثقافة الغربية بين وفاة بوييس Boéce (الذي كان شاهداً على بداية انحطاط العالم) والنهضة الكاروليجية carolingienne. إن ايرلندا هذه المسكونة بالرهبان الحالمين والقديسين المخاطرين والشواذ ستشهد القفزة الأولى في التجديد الثقافي والفني. ومن الصعب أن نحدد ما جنته الحضارة الغربية من هذا العمل المظلم من المحافظة والنضج الذي كان يتحقق في الأديرة والساحات الايرلندية، فما نعرف في كل الأحوال هو أن هذا العمل تحقق على مستويين اثنين من التبحر والتخيل وفق خطة، وهي في الوقت نفسه حمقاء وواضحة ومتحضرة وبربرية، وذلك من خلال إعادة تفكيك وتنظيم مستمرة للغة الملفوظة وللأشكال المجازية. لقد أعاد الشعراء والمزخرفون في منفاهم وصمتهم خلق الرموز التعبيرية لجنسهم[38].

في سياق هذا الرفض المطلق للواقعية انتشرت الحبكات les entrelacs والأشكال الحيوانية الباذخة والمؤسلبة وعدد متعدد من الشخصيات الصغيرة الشبيهة بالقردة simiesques التي تتطور وسط حقل هندسي عجيب يغطي في بعض الأحيان صفحات بأكملها، ويمكن أن نظن أن الأمر يتعلق، كما في البساط، بتكرار نفس الزخارف التزيينية، في حين أن كل سطر في الحقيقة وكل Corymbe هما خلق أصيل. إنه تشابك من الصور التجريدية بشكل لولبي، والتي تجهل عن قصد الاطراد الهندسي والتوازي، والتي تتدرج صباغاتها الدقيقة من الوردي إلى الأصفر البرتقالي ومن الأصفر الليموني إلى الخبازي. ولقد ظهرت ذوات القوائم الأربع والطيور والكلاب والأسود التي أعارت أجسامها إلى حيوانات متوحشة أخرى وأصناف من السلوقيات بمنقار الأوز العراقي cygne والوجوه humanoides الغريبة الملتوية مثل لاعب السيرك الذي يولج رأسه بين ركبتيه وجسده مقلوب إلى الخلف، مجسداً حرفاً دالاً على الكائنات الطروقة واللينة، مثل ألياف المطاط الملونة التي تلج تشابك السطور وتدخل رأسها خلف الديكورات التجريدية، وتتلوى حول الحروف وتنساب بين الفقرات. لم تعد

الصفحة جامدة، فأمام العين يبدو وكأنها تمتلك حياة خاصة، وعلى القارئ أن يتراجع عن تعيين نقطة ارتكاز فيها. ولا وجود لأي فصل بين حيوان أو شكل حلزوني أو تشابك، فالكل يتداخل مع الكل، ومع ذلك نرى بعض الوجوه التي تتميز، أو على الأقل مخططات وجوه، وتسرد الصفحة قصة ما، لكن قصة غير معقولة وغير واقعية وتجريدية وخرافية وفي نفس الوقت أبطالها شخصيات متلونة تفقد هويتها كل لحظة. فهذا هو le Meanderthale الذي شكل نموذج جويس في تأليف كتابه. فلم يتوقف العصر الوسيط عن أن يكون بالنسبة له إيحاء ومصيراً، وقد امتلأت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** بالإشارات إلى بابوات الكنيسة، مثلما امتلأت بالإشارات إلى المدرسيين، ويذكر الفصل الخاص بـ أنا ـ ليفيا بسبب تركيبه، بلغز وسيط، فقد تعود جويس أن يقول إنه يصحب معه دائماً نسخة من **كتاب كيلس**، وإنه الشيء الأكثر ايرلندية الذي نتوفر عليه، وهناك بعض الأعمال التي لها الميزة الأساسية لأوليس. ويمكنكم أن تقارنوا بعض المقاطع من كتابي وهذه الزخارف المعقدة..."[39].

وفي الوقت الذي انطلق فيه المزخرفون في مخاطرة البحث عن التشابكات، قام الشعراء بتوسيع الشعرية الإفريقية والشعرية الباروكية والعالمة لفترة الانحطاط اللاتيني إلى الحدود القصوى، فبدا عملهم هذا وكأنه استباق حقيقي لعمل جويس. فقد تم ابتداع كلمات جديدة، وقد عرفت هذه القرون الانتقالية خلق كلمات مثل:

Collamen, congelamen, sonoreus, gaudifluus, glaucicomus, frangorico, فلتسمية النار تم ابتداع عشر طرق مختلفة، واحدة منها كانت هي " siluleus, eo quod de silece siliat, unde et silex non recte dicetur, nisi ex qua scintills silit" وقد وصلت الرغبة في المناقشة الكلامية الخالصة إلى أن تصبح نوعاً من ذروة المرض، ويذكر لنا فيرجيل Virgile النحوي أن مدرسي البيان والبلاغة غابانديس Gubundus وتيرانتيس Terentius بقيا

دون أكل ولا نوم لمدة خمسة عشر يوماً من أجل مناقشة نداء الأنا le vocatif de ego بدون الوصول إلى نهاية. وقد نجح الإنجليزي أدهيلم دو مالميسبوري Adhelm de Malmesbury في كتابة مقال مطول حول الكلمات التي تبدأ بحرف "P" (....)، وفي هذا النوع من النصوص الخفية ésotérique الذي هو la Hisperica Famina نجد تصويرات أساسها الكلمات الصوتية onomatopées، وهذا نموذج يحاول تصوير هدير الموج:

Hoc spumans mundanas obvallat pelagus oras,

Terrestres anniosis fluctibus cudit margines.

Saxeas undosis molibus irruit avionias.

Infima bomboso vertice miscet glareas

Asprifero spergit spumas sulco,

Sonoreis frequenter quatitur flabris[40]...

إنه العصر الذي كان يتم فيه الخلط بشكل منظم بين الكلمات اللاتينية والإغريقية والعبرية، والذي اقترح فيه فيرجيل النحوي أن نعتبر "الليبوريا" la leporia"" علماً، وهي فن الصورة الأصلية (الجميلة لأنها ثمينة ومتعارضة مع التقليد)، والذي تطور فيه الميل الكبير إلى السحر l'hermetisme، فالقصيدة لكي تكون جيدة يجب أن تشكل لغزاً[41]. وستشهد (مثلما كان ذلك في عصر أوزون Ausone وخلال فترة الانحطاط الروماني كلها) تكاثر التطريز les acrostiches، والقصائد التشكيلية les calligrammes والتضمينات les centrons، وكل ذلك لم يكن في النهاية إلا محاولة لإبراز ما كان قد بقي من جمال في مخلفات الثقافة الكلاسيكية المنهكة وذلك بإخضاعه إلى تأليفات جديدة[42].

هذا هو العصر ألوسيط الذي تواشجت معه استيقاظ عائلة الفاينيكانس، وقد كان مرحلة أزمة وتقلص وتسلية ثقافية، لكنه كان مرحلة المحافظة

والنضج، حيث اكتشفت اللغة اللاتينية إمكانياتها في التبحر، وبدأت تلين وتتحضر كأداة مهذبة وثمينة وأساسية بالنسبة للعصر الكبير للفلسفة المدرسية.

إن هذا العصر الوسيط هو الذي زرع في جويس ميله إلى الاشتقاق الذي وجده فيما بعد عند فيكو. فقد استعاره جويس بطرق عجيبة من إيزيدور إشبيلية Isidore de Séville ، فهذه التقنية تتمثل في أننا، عندما نواجه تشابهاً عرضياً بين كلمتين، نقوم بجعل هذا التشابه ضرورة عميقة، ونحاول اكتشاف علاقة أساسية، ليس فقط بين الكلمتين، بل الحقيقتين. هكذا يعمل جويس من أجل خلق تورياته جاعلاً من موسيقى الأصوات موسيقى أفكار[43].

وتعتبر لذة **العمل** التأويلي عند جويس أيضاً وسيطية، فاللذة الجمالية لا تعتبر مجرد تمرين للملكة الحدسية، بل خطة للذكاء الذي يفك الرمز ويمارس المنطق والذي تثيره الصعوبة في التواصل. وهنا يوجد عنصر أساسي من عناصر الجمالية الوسيطية الضرورية لفهم آثار مثل رواية **الوردة والكوميديا الإلهية**[44]. فإخفاء وجه هـ ك. إ H. C. E خلف 216 تنكر تعبيري مختلف، وخلف طعم تقوية الذاكرة من نوع lullien وتصور الأثر باعتباره تمريناً متواصلاً للذاكرة الدائمة اليقظة، كل هذا هو وسيطي خالص[45].

والذي يظهر كذلك أكثر هو التوفيقية الثقافية لجويس، هذه الطريقة لاستقبال كل الحكمة التي كانت موجودة من أجل عرضها في موسوعته الخاصة بغرض تحقيقها نقدياً، والوله العجيب في جمعها. وإذا لم يكن فصل مثل الفصل الخاص بـ **إيتاك Ithaque** في **أوليس** بلا علاقات مع Imago Mumdi بطريقة هونوريوس دوتون Honorius d' Autun، يمكن لنا بقوة أن نقول إن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** تعرض أمام القارئ كل كنز الثقافة الإنسانية دون احترام للحدود الخاصة بكل نظام، محولة كل إشارة إلى إبراز الحقيقة السرمدية ـ وهي حقيقة مختلفة جداً عن الحقيقة التي أراد الرهبان إبرازها باستعمالهم بطريقتهم كل مخزون الثقافة الكلاسيكية.

إن الوزن الشعري الذي يسري بشكل غير مرئي في كل الكتاب هو الآخر من أصل وسيط أيضاً، فعندما نسمع الكتاب كما سجله جويس نفسه، فإننا نلاحظ بكل جلاء هذا النوع من الغناء ومن الإيقاع المنظم الذي هو في الأخير إعادة إدخال شيطاني لمقياس تناسب proportio داخل الفوضى نفسها، وكأنه نوع من التقطير والتلوين لـ "الصوت الأبيض" الذي بواسطته تم تجاوز العتبة التي تفصل بين الصوت والخطاب الموسيقي.. إن الأمر يتعلق بوزن ذي ثلاثة أزمنة ـ داكتيل(*) dactyle أو أنبسط(*) anapeste ـ تنبنين عليها التغيرات الكبرى[46]. وهكذا وفي الوقت الذي كنا نريد أن نحيي فيه "شاعر المرحلة الجديدة في الوعي الإنساني" استطاع جويس أن يهرب من تعريفنا ليكشف لنا عما لم يكنه، وعما كان يريد أن يكون، وعما كان يعرف أنه سيكونه: إنه آخر الرهبان في العصر الوسيط المنغلق على صمته الخاص، المنشغل بتزويق الكلمات المطموسة والأخاذة دون أن نعرف نحن هل كان يعمل لنفسه أم لرجال الغد[47].

قصيدة التحول

هكذا أوصلنا البحث عن شعرية خاصة بجويس إلى أن نكتشف عنده وجود شعريات متعارضة عديدة. وبالفعل فهذه الشعريات وتلك تعتبر متكاملة. وقد كان جويس واعياً بتنوع الأسباب الثقافية التي حددت منهجيته. وإن عملاً مثل **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** يتم تبريره بالفعل إذا ما اعتبرناه أرضية تلتقي فيها كل هذه الشعريات، وتحليلاً نقدياً لهذا اللقاء. وبدون هذا ـ ومع استثناء بعض الملاحظات المتميزة التي تصل فيها الغنائية إلى شفافية استثنائية مثل المشهد الخاص بأنا ليفيا وفي الخاتمة ـ فيمكن أن نعتبر مع هاري ليفن Harry Levin

---

(*). الداكتيل: تفعيلة يونانية. (المترجم).
(*). الأنبسط: تفعيلة في الشعرين اليوناني أو اللاتيني على وزن فعلن. (المترجم).

أن لا أحد يستطيع أن يترجم تلميحات المؤلف المافوق ـ بنفسجية، أو أن يتكهن حول الاتفاقات المفقودة، ويجد القارئ نفسه خالياً من المسؤولية، ويمكنه أن يقتصر على تذوق اللذات السطحية التي يمنحها له الأثر، والشذرات التي يفهمها بسبب جاذبيتها الخاصة والتلميحات التي تهمه، أي إنه يرتبط في العموم بلعبة جد فردية داخل اللعبة الكبرى.

لكن، ومع افتراضنا أننا سنؤوله مثلما نؤول مرآة أنفسنا هذه كما تدعي أن تكون، فهل للأثر حقيقة شيء ما يقوله لنا؟ وهل لاختزال العالم إلى لغة، وللمواجهة بين الثقافات داخل الكلمة بالنسبة لإنسان اليومْ، دلالة؟ أم أن الكتاب ليس إلا تجسيداً لعصر وسيط متخلف واستعادة لا تاريخية لشعرية هيسبيرية وتجربة على مستوى الأسماء des nomina ـ مماثلة لتلك التجربة التي أتاحت لرواد المدرسية المتأخرة الابتعاد عن طغيان الجوهر الكمي de l'ens in quantum ens بفضل الاختيار الاسمي لـ flatus vocis، في حين أن آخرين في نفس الزمن بدأوا يخضعون إلى الملاحظة المباشرة للأشياء؟ وإذا كان الأمر كذلك فما كان على **جويس** أن ينكر عصره الوسيط إلا في الظاهر، فمن جهة لم يرفض المدرسية إلا ليلجأ إلى البلاغات المابعد ـ كارولنجية précarolingiennes، ومن جهة أخرى كان بإمكانه تجاوز الفكر المدرسي لأوليس، لكن من خلال نهضة قوية تهتدي بإفراطات رابلي السلمية، والتي تظل غير عابئة بالقدرة الإنسانية التي وجدها إيرازم أو مونتاني. لقد اتجه جويس في كتابه الأخير نحو الأشكال المتاهية لإنسية تجريبية وعجائبية وهو يكتب كتابه Hypnerotomachia Polyphyli، أو وهو يبحث لكتابه عن رمزية من نوع سحري وقبلي متطابقة مع الخطاطات التجميلية للقرنين 15 أو 16 (وهي رمزية ممزوجة بالتيوصوفية وبحمولات أخرى خفية سبق أن قابلها عند برونو، واستعادها عن طريق قراءته لييتس Yeats)، وقد كان عليه أن يكتب pimandre جديد لعصر النسبية[48].

والحال أن أول حركة ثقافية معاصرة في محاولتها للهروب من رؤية عقدية للكون لم تتوجه نحو أشكال الفكر الأكثر عقلانية، فمن أجل رفض تصور للعالم جامد ومرسوم، رجع المفكرون والأدباء إلى التقليد الروحاني العبري وإلى الكشوفات المصرية الخفية وإلى ارتدادات الأفلاطونية الجديدة المغلقة بالتقريب. ولكي ينتقل من التعريفات الدقيقة للقديس طوما أو من الاختزالات الاسمية الواضحة للمدرسية المتأخرة (التي كانت تنطبق على تيمات يستحيل التأكد منها تجريبياً، وعلة جواهر ثابتة، يستبعد تأملها وتعريفها كل نمو دينامي في منظوراتها) إلى التعريفات الغاليلية Galiléennes (التي لم تكن واضحة ولا دقيقة، ولكن موضوعها هو المادة التي تتغير من خلال الملاحظة التجريبية، والتي هي إذن مفتوحة على سلسلة لا محدودة من المراجعات والتكميلات)، ولكي يتم القفز إذن بين بعدي الذكاء هذين كان على الثقافة المعاصرة أن تجتاز غابة سحرية، ففي هذا المكان ووسط الرموز والشعارات والبرقيات تجول لول Lulle وبرونو Bruno وبيك دو لاميراندول pic de la Mirandole وفيسان Ficin ومخترعو هيرميس تريسميجيست Hermés de Trismégiste ومفككو شفرة زوهار Zohar والمشتغلون بالكيمياء الموزعون بين التجربة والسحر. إن الأمر لم يكن يتعلق بعد بالعلم الجديد، ولكن كان يتم حدسه في ذلك الوقت من خلال كتابات المجوسيين والمؤلفين القباليين، ومن خلال تقويات الذاكرة والرموز، دون أن ننسى ميتافيزيقات الطبيعة الأكثر اتساعاً ودقة، أو التشعبات القصوى لفلسفة تتجه إلى السيطرة على كل شيء وتحديده بفضل مجموعة من التقنيات والإيحاءات. إن ما بدأ يأخذ شكله هو هذا النوع من الوعي الحديث للكون الذي عرفه العلم فيما بعد: سيتم استبدال فكرة اللغز الذي نقدمه بواسطة الصور بفكرة المجهول الذي ينبغي اكتشافه شيئاً فشيئاً، بواسطة البحث والتحديد الرياضي. وفي هذا الملتقى التاريخي سيكتشف المحدثون الخيال الذي يسبق الصياغة الرياضة، وأن الكون ليس تراتبية صلبة من صياغات جامدة

ونهائية. لقد أصبح الكون متحركاً ومتغيراً، ولم يعد التعارض والتناقض الشر الذي ينبغي استبعاده بواسطة صيغ النظام المجردة، بل أصبحا شأن الحياة نفسها، والتي تقتضي باستمرار شروحاً جديدة من طرف من يريد أن يتأقلم خطوة خطوة مع الصيغ المتموجة التي تأخذها الأشياء في ضوء البحث.

بهذا المعنى ظهرت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** ككتاب مرحلة انتقال، فالعلم وتطور العلاقات الاجتماعية يقترحان على الإنسان المعاصر رؤية للعالم لا تستجيب إلى خطاطات العصور المكتملة والثابتة، دون أن نمتلك مع ذلك الصيغ التي تمكن من إضاءة ما هو بصدد التحقق. ووفق سلوك ثقافي مميز سبق أن رأيناه، وله ما يوازيه في الماضي، فإن الكتاب يحاول بمفارقة أن يحدد العالم الجديد بواسطة أنسكلوبيديا للعالم القديم سديمية ومدوخة، مليئة بكل الشروح التي كانت في السابق يقصي بعضها بعضاً، والتي نكتشف اليوم إمكانية تواجدها في تعارض يمكن أن ينتج شيئاً جديداً.

إن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** - من خلال أحد مظاهرها - تحاول وفق صيغة خيالية واستعارية أن تعيد إنتاج الوسائل والطرق والنتائج التصورية الخالصة للعلم الجديد، وذلك بتطبيق أشكال البحث والتحديد الرياضي على أشكال اللغة وعلى العلاقات الدلالية. ومن خلال مظهر آخر فإن أثر جويس يقدم نفسه كثورة ضد ضيق النظرة والحذر من المنهجيات المعاصرة (التي تقتصر على تحديد مظاهر الواقع الجزئية ناكرة إمكانية وجود تحديد نهائي وشامل) وتحاول أن تكملها بإقامتها لنوعٍ من الريبيرتوار: فقد جمع جويس التحديدات الجزئية والمؤقتة في نوع من التوفيقية، فألف بذلك "مسرحاً كبيراً للعالم" و"مفتاحاً كونياً" حيث تم وضع مختلف المفاهيم بطريقة تجعل الأثر "مرآة" للكون واختزالاً اصطناعياً للواقع، لكنه صادق[49]. وفي الوقت الذي يؤكد فيه الفيلسوف أنه ينبغي أن نسكت هذا الذي لا يمكن أن نتحدث عنه، تدعي **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** جعل اللغة قادرة على التعبير عن "كل شيء". ولهذا

الغرض فإنها تستعمل كل المصطلحات والمراجع التي شملتها نظرية أو نظام أو ترسب من أي نوع، بشرط أن تكون قادرة على إظهار مختلف التأكيدات التي كان العالم عرضة لها، وأن توحدها بفضل النسيج الضام للغة التي أصبحت هكذا قادرة على إقامة علاقات بين كل الأشياء وعلى تحديد الانقطاعات الطارئة وعلى تجميع المراجع الأكثر اختلافاً بنوع من العنف الاشتقاقي.

ستكون هذه الطريقة مبهمة بشكل كبير لو أن جويس كانت نيته أن يجمع في كتاب واحد، وأن يقدم إلى القراء، التقليد الأبوي patristique وإينشتاين والمنجمين وشكسبير والتاريخ الإنساني والبحوث الإثنولوجية وليفي ـ براهل والقديس طوما وفيكو وبرونو ونيكولا دو كوز وفرويد وكرافت ـ إيبنج وأولو ـ جيل وبودا والقرآن والإنجيل وإيرلندا والعالم كله وباراسيل ووايتهيد والنسبية والقبالة والتيو ـ صوفية والساغة la saga[*] الشمالية وأعاجيب إيزيس والمكان ـ الزمان... وذلك لهدف وحيد وهو أن يبرهن أنه حسب مبدأ الإخفاء الهرميتي hermetisme فإن ما يوجد في الأعلى يساوي ما يوجد في الأسفل، وأنه فيما وراء التناقضات العقيمة لآلاف السنوات من الثقافة، يوجد في لحمة العالم وحدة عميقة ثابتة وغريبة، وحده كتابه يستطيع أن يبرزها، لأنه الكتاب، أما الباقي فما هو إلا حبكة لتقنيات فقيرة تشتغل على المستويات غير الدالة للواقع.

وإذا كان هذا هو المشروع، فما كان لأثر جويس أن يكون حتى نسخة رديئة للأنسكلوبيديات الوسيطة أو للمسارح الكبيرة التي نهضت في العالم، وكانت تشكل على الأكثر الإنتاج الأكثر اشتهاراً في التقليد التنجيمي للقرنين 19 و 20 والثمرة الأكثر غرابة من الشجرة التي غرستها مدام بلافاتسكي Blavatsky والكتاب الذهبي للتيوصوفيّين العصاميين الذين مارسوا البحث عن حكمة لا زمنية مخفية، إما بسبب نقص في الثقافة أو بسبب قصور طبيعي في الحس النقدي.

---

[*]. الساغة: حكاية تاريخية من الأدب الاسكنينافي (المترجم).

ولكن، ومن دون أن نتحدث عن اعترافات المؤلف الصريحة وعن رسائله وحواراته، فإن نبرة الأثر نفسها تتكشف عن السخرية وعن الانفصال اللذين بهما ينظر جويس إلى المادة الثقافية التي يستعملها، وعن الاستخفاف العجيب الذي يراكم به العناصر التي يجذبه شكلها، لكن مضمونها يتركه متشككاً.

إن غاية جويس تظهر غير ذلك، فهذا ـ كما يبدو أنه يقول لنا ـ ريبرتوار من الحكمة الإنسانية، ووراءه يختفي بدون شك واقع وحيد وسرمدي، ذلك أن ما يحدث اليوم ليس مختلفاً في العمق عما حدث بالأمس، فالإنسانية هي بشكل كبير أقل أصالة في طريقتها في لعب الكوميديا مما تريد أن تحسسنا بذلك. والحال أن هذا التراث الثقافي وهذه الشذرات التي يرتكز عليها وجودنا كأفراد متحضرين إنما هي سبب الأزمة الحالية، فاليوم نحن نملك القدرة على وضع أيدينا على هذه الثروة من المفاهيم والحلول لكي نتمتع بلطف الإنسان الخائر القوى الذي يخضع للاحتفال بالأيام السعيدة لإمبراطورية متلاشية، دون أن ينجح في فرض نظام عليها، فقط هناك إمكانية واحدة مقترحة واحدة، هي التي تجذبني إليها وهي تحمل حكمة الإنسانية كاملة وإعطائها نظاماً جديداً في إطار اللغة. إنني أتحمل هذا العالم بواسطة كل ما سبق قوله، وأنظمه وفق قواعد صالحة ليس بالنسبة للأشياء ولكن بالنسبة للكلمات التي تعبر عنها. إنني أقترح من خلال اللغة شكلاً لعالم جديد بعلاقات متعددة، تشتغل وفق إيقاع من التبدلات المتواصلة التي تؤكد كلها شكل الكل. إنني أقدم فرضية عن العالم لكن بواسطة اللغة، أما العالم كما هو فلا يهمني.

إن استيقاظ عائلة الفاينيكانس تحاول أن تبني في اللغة ـ وذلك على مستوى "التعالي" ـ الأشكال التي تمكنها من تحديد كوننا. ولأجل هذا الغرض **استبعد جويس الأشياء لمصلحة اللغة**، بعبارة أخرى فقد اختار إطار إجرائياً يمكنه من رسم نموذج للواقع، ذلك لأن الواقع في مجموعه لا يمكن إلا أن يهرب منه كما يهرب من أي واحد منا، ولأن اختزالاً نهائياً ما لهذا الواقع لا ينتمي لا

إلى العلم ولا إلى الأدب بل - وإذا كان هذا ممكناً - إلى الميتافيزيقا (وبالضبط فالفشل في هذا الاختزال هو سبب أزمة الميتافيزيقا).

بهذا المعنى فإن مؤسسة **جويس** لها دلالتها ولها ما يبررها، ويستحسن مع ذلك أن نتساءل ما إذا كان النموذج الذي أنجزه **جويس** مفهوماً بالنسبة لنا، أو أن صاحبه على العكس من ذلك، لم يذهب بعيداً في استعماله لإمكانيات اللغة، مما جعله يصل إلى نتيجة أكثر من لا فائدة منها وخطرة وهي محاولة مشكوك فيها وصورة لحل يمنع أي تقدم مستقبلي. وعلى العموم فإننا نتساءل ما إذا كان لهذا الريبرتوار من التحديات، ذي الأبعاد المتعددة، قيمة بالنسبة لنا وبالنسبة لمؤلفه والله وحلم الأحمق أو بالنسبة لقراء الغد ولقراء مجتمع محتمل، لا يكون فيه هذا التمرين انطلاقاً من علامة لها دلالات عديدة أكثر من نوع من اللعب المخصص للنخبة المثقفة، ولكن كتمرين طبيعي وكبناء لملكة إدراكية مجددة ومتوقدة[50].

هوامش وإحالات القسم الثالث

[(1)]. حول النسخ المتتالية وتقدم كتابه "تطور العمل" يراجع

- Litz, ch. 3 et Appendice C.

ولكي نتعرف على نموذج تحليلي مقارن للشذرات المتتالية يراجع:

-Fre d H.Higginson, Anna Livia Plurabelle – The making of a Chapter, Un. Of Minnesota Press, 1960.

وفيما يتعلق بهذا البناء الفخم المنجز انطلاقاً من إشارات شذرية ومتناثرة يراجع:

-James Joyce's "Scribbledehobble" – The Ur – Woorkbook for Finnegans Wake édité par Th. E. Connoly, Northwestrn Un. Press. 1961

[(2)]. Ellmann, James Joyce, tra. Fr. , p. 546.

[(3)]. الشواهد التي سنستعملها مأخوذة من السيرة التي كتبها إيلمان .Ellmann

[(4)]. انظر:

-Frances Motz Boldereff, Reading F. W. , London, Constable & C, 1959, II, Idioglossary, p. 99.

[(5)]. انظر:

-H. M. Robinson, Hardest Crux Ever dans A. J. J. Miscellany, op. Cit. P. 197- 204.

(6) . من خلال تحليل ليتز (المشار إليه سابقاً) نشير حول تحرير استيقاظ عائلة الفاينيكانس إلى التطور نفسه من البسيط إلى المعقد الذي كنا قد أشرنا إليه بصدد أوليس (انظر الهامش98).

(7) . انظر مثلاً الرسالة إلى هرييت شوو ويفر المؤرخة بـ 9 أكتوبر 1923، الترجمة الفرنسية ص244.

(8). Ellmann, trad.Fr. p. 546.

(9). Ellmann, trad.Fr. p. 547 .

(10) . الرسالة إلى هرييت شوو ويفر المؤرخة بـ 21 ماي 1926.

(11) . الرسالة إلى هرببيت شوو ويفر المؤرخة بـ 1 فبراير 1927، الترجمة الفرنسية ، ص305.

(12). Scienza Nuova, Livre II.

(13). Ibid.

(14) . "... عندما نقص على جويس فظاعة جديدة يشير في الحين إلى أخرى أقدم، مثلاً فعل التفتيش في هولندا. " (إيلمان، الترجمة الفرنسية، ص. 550).

(15) . لميتافيزيقا استيقاظ عائلة الفاينيكانس نقاط تشاركٍ مع رباعيات إليوت Quatuors.

(16) . لنذكر هنا الترجمة الفرنسية لـ Adu Bouchet (Gallimard, 1962)

(17) . انظر:

-J. Campbell et H.Robinson, A Skeleton Key to “Finnegans Wake” ,London, Faber & Faber, 1947.

(18) . نجد دائماً في كلمة أو في جملة من استيقاظ عائلة الفاينيكانس إحالات على فيكو مهمتها التذكير بالخطاطة الدورية.

(19) . استيقاظ عائلة الفاينيكانس، ص. 118-121.

(20) . يمكن أن نذكر أمثلة أخرى.

(21). استيقاظ عائلة الفاينيكانس، ص415.

(22). "For if scienciun... can mute uns nought, a thought, abought the Great Sommboddy within the Omniboss, perhops an artsaccord..." (p. 415).

(23). L'Ondt qui n'est pas "sommerfool."

(24). "... jingled through a jungle of love and debts and jangled through a jumble of life in doubts..." (p. 416).

(25). اكتشف جويس برونو ما بين السادسة عشرة والثامنة عشرة من عمره.

(26). Libri physicorum Aristotelis explanati, Opera Latina III.

(27). "Hinc omnia in onmibus esse constat et quodlibet in quolibrt."...

(28). قرأه بترجمة

J, Toland: (A collection of several Pieces with an account of Jordano Bruno's Of the Infinite Universe and Innumerable Worlds, London, 1726).

(29). حول علاقة برونو وكوبرنيك وحول لا نهائية العالم انظر:

-Emile Namer, la Nature chez G. Bruno in "Atti del XII Congr. Int. Di Fil " Florence, Sansone, 1961, p.345.

(30). انظر:

-Hans Reichenbach, the Direction of Time, Un. Of Californea press, 1956, ch. II, par. 5.

(31). انظر مثلاً:

-John peale Bishop, Finnegans Wake in the Collected Essays of J. P. B. , London – New York, Ch. Scribner's Son, 1948.

(32). Leopold Infeld in Albert Einstein: Philosopher - Scientist, The Librairy of Living Philosophers, Evanston III, 1949.

(33). William Troy (Notes on F. W., in "Partisan Rev". été 1939).

(34). Our Exagmination Round His Factification for Incamination of "Work in Progress". Paris, Shakespeare & C. 1929.

(35). "إن ما هو فظيع هو أن نعيش اليوم بعقلية القرن التاسع عشر... في حين أن وعي أبعاد وواجبات جديدة جاءت من عالم العلم أصبح مفروضاً علينا اليوم... "

(Thornton Widler. Joyce and the Modern Novel. In A. J. J. Miscellany, ed V. Magalaner, 1 Serie, New York, 1957, P. 11-19).

(36). انظر خلاصات ليتز (مرجع مذكور، ص.124)، ونون Noon (مرجع مذكور ص. 152).

(37). يوجد كتاب كيلس Kells في مكتبة ترينتي كوليج Trinety College بدبلن.

(38). حول ازدهار الحضارة الإيرلندية خلال ذروة العصر الوسيط انظر على الخصوص:

Edgard De Bruyne, Etudes d'Esthetique medievale, Bruges, 1946, vol. I, livre I, c IV...

(39). Ellmann, James Joyce, trad. Fr. P. 546.

(40). حول شعرية الإنتولوجيا الإفريقية l'Antologia Africana انظر: دو برين De bruyne ، مرجع مذكور.

(41). " Le Poria est ars quaedam locuplex atque acaenitatem"....

حول الصورة العجيبة لهذا الساخر انظر:

-D. Tarde, les Epitomes de Virgile de Toulouse, Paris, 1928.

(42). نجد في كل التقليد الإفريقي والسلتي ألغاز Symphosius التي ظهرت بين القرن IV والقرن V وانتشرت في شكل silloges (حوارات) إيرلندية.

(43). "إن القاعدة بالنسبة لأي وسيط أنه عندما تتشابه كلمتان فإن دلالتهما تتشابه، بشكل أنه يمكن الانتقال دائماً من هذه الكلمة إلى دلالة الكلمة الأخرى".

-E. Gilson, les Idées et les Lettres, Paris, Vrin, 1932, P. 166.

(44). انظر:

Sviluppo dell' estetica medievale, op. Cit, ch. VI. $ 3.

(45). انظر تقرير 1903، في Critical Writings، ص 133.

(46). انظر:

.W. Troy, Notes on F.W. op. cit. et Boldereff, op. Cit, P.19-21-

(47). إن التعريف الذي يعطيه ويلسون Wilson (مذكور، ص187) لاستيقاظ عائلة الفاينيكانس بوصفها طرساً كبيراً فيه تتراكب العديد من النصوص، هو مهم في منظور هذا التوازي الوسيط.

(48). حول فكرة الكتاب كما نجدها عند جويس من جهة انظر: بوديريف Boderdff (مرجع مذكور، ص 47) ومن جهة في الإنسية السحرية والقبالية انظر دراسة مثل دراسة وجينيو كاران Eugenio Garin

(Alcune osservazioni sul Libro come simbolo): Eugenio Garin

(Umanesimo e simbolisimo) (Actes du IV Congres intern. Des Etudes humanistes) Padoue, Cedam, 1958, P. 92.

(49). حول ضرورة وجود "المرأة" و"مسرح العالم " والفعل اللغوي باعتباره تلخيصاً لكل الكون، وهي كلها خاصة بالنهضة (وما بعد النهضة) انظر:

-Paolo Rossi, Claves Universalis, Milan-Naples, Ricciardi, 1960.

(50). لقد قال جويس عن استيقاظ عائلة الفاينيكانس: "ربما هي حماقة، يمكن أن نحكم على ذلك خلال قرن" (نقله لوي جيلي Louis Gillet في Transitio، 1932).

الخاتمة

إن الدرس الأساسي الذي يمكن أن نستخلصه من تجربة جويس، ولنقلْ ذلك مرة ثانية، هو درس في الشعرية، وهو تحديد ضمني لوضعية الفن المعاصر. فمن أعماله الأولى إلى آخرها ترتسم جدلية لا تتطابق فقط مع المسار الثقافي لجويس، بل ومع تطور ثقافتنا في مجموعها.

وإذا كانت أوليس قد شكلت صورة ممكنة لعالمنا، فقد وجد بين هذه الصورة والعالم الحقيقي نوع من الحبل السري، فالتأكيدات التي تتعلق بشكل العالم تترجمها السلوكات الإنسانية، والقارئ يتمكن من الخطاب العام حول الأشياء من خلال ولوجه إلى قلب هذه الأشياء نفسها. ومثلما شكلت **أوليس** بحثاً في الميتافيزيقا، شكلت مؤلفاً في الإنتروبولوجيا وعلم النفس، أي Baedeker Le لمدينة يمكن لأي كائن إنساني أن يتعرف فيها على موطنه ومواطنيه[1].

وقد كانت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** كبحث في الميتافيزيقا أقل مما كانت كبحث في المنطق الشكلي. فالكون ينتظر منا أن نقوم بتعريفه: والكتاب يمنحنا أدوات لتعريف لا محدودية الأشكال الممكنة للكون. فليس هناك أية علاقة بين صورة العالم الذي يقترحه علينا الكتاب والمشروع الذي يمكن لنا أن نكونه عن أنفسنا في هذا العالم. فـ **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** تحدد عالمنا بدون أي

تنازل، فهي تعطيه الوظيفة الأساسية التي تعودنا أن نعطيها كل المضامين الممكنة. وفي المقابل، فهو لا يعطينا أي وسيلة لتملك العالم. إن تطور الفن الحديث هو من هنا مرتبط بنوع من مبدأ عدم التحديد الذي بفضله لا تستطيع الأشكال، عندما تقدم بالحد الأقصى من الوضوح بنية ممكنة للكون (أو النماذج المفتوحة التي تمكن من تحديده) أن تقدم أي تعيين ملموس للطريقة التي يمكن أن نغير بها هذا الكون.

وفي الوقت الذي كان فيه جويس يحرر في صمت وفي ظلام آخر أعماله، متجاهلاً تلاطم الأمواج التي كانت في هذا الوقت تغرق العالم، اختار وجه أدبي كبير آخر طريقاً مختلفاً جداً. إنه بيرتولد بريخت الذي قرر أنه لا يمكن أن نتحدث عن الأشجار، وأنه ينبغي أن نلتزم أكثر في حركة بيداغوجيه وثورية. لقد كان بريخت يعرف جيداً أن اختياره لا يقصي ما كان يرفضه، وأنه يوجد الآن في مرحلة أزمة وتوتر لا يمكن أن يخرج منها نفسه، فالأشجار تمثل شيئاً بالنسبة لنا، وسيأتي بدون شك يوم تستطيع فيه الإنسانية أن تتأملها وتصفها (فهناك كون ممكن يمكن فيه للعلاقات الطيبة أن تكون مقبولة، وفيه يكون مسموحاً للروح الحنونة أن تضع ركائز الخشب تحت الأقدام coolies التي تنزلق في الطين). غير أن عصرنا يفرض أن نساهم في ذلك، وقد اختار بريخت طريقه دون أن يتوقف عن سرد قصة أسفه بموازاة القصة التي اختارها.

إن جيمس جويس يمثل بدقة الوجه الآخر للمأزق. عندما نحدثه عن الأحداث السياسية وعن الحرب التي تشتعل في أوروبا فإنه يجيب: "لا تتكلموا لي عن السياسة، فأنا لا أهتم إلا بالأسلوب. "وهذا ما يجعلنا نتعجب من الشخصية، لكن هذا يتطابق مع نوع من الاختيار، إن زهده وصرامته دون حدود، ويمتلكان كل الإيحاء أو الاستحسان أو على الأقل الرعب[2]. ذلك أنه يجب فهمه جيداً. فالفعل التربوي لبريخت كان عليه، لكي يتحقق أن يرتكز على أساس تجارب تعبيرية تمنحه ماضياً طليقا، يقوم حبه بإحيائه وباستعماله

استعمالات جديدة. إن العمل الأسلوبي لجويس، لو أنه اقتصر على أهداف التواصل المباشر، لكان قد فقد حمولته للتقديم الكوني وللشكل الممكن فقط. إن هذه المقاربة تلخص أزمة المجتمع الذي تتبع فيه مختلف مستويات الإنجاز الثقافي إيقاعات مختلفة، ويخضع كل واحد منها إلى جدلية تطورها الخاص، ولا يمكنها أن تنتظر لكي يتم تحديد قيمتها التاريخية المقارنة مع ظواهر ثقافية أخرى، تكون متقدمة أو متأخرة بالنسبة لها، وتوجد على كل حال في مستويات لا تكون بينها المواجهة ممكنة.

مع **جويس** تأسس إذن بشكل مؤسسي تقريباً مبدأ سيحدد كل تطور الفن المعاصر. فمن الآن فصاعداً سيكون هناك مجالان للخطاب مختلفان كلياً: مجال الخطاب الذي موضوعه أفعال الإنسان وعلاقاته المحسوسة ـ وكلمات الذات والسرد واللغز لها معناها ـ ومجال الخطاب الذي ينتج فيه الفن على مستوى البنيات التقنية خطاباً شكلياً خاصاً. وبنفس الطريقة ستحدد التقنية مجالات محسوسة، يتحقق في حدودها التغيير في علاقتنا بالأشياء، في حين سيختص العلم في بعض المستويات بالحرية في لغة افتراضية و"خيالية" خالصة وهو يحدد (هكذا في الهندسات غير الأوقليدية وفي المنطق الرياضي) أكواناً ممكنة، علاقتها بالكون الواقعي لا ينبغي بالضرورة أن يتم تحليلها في الحين، ويمكن أن يتم تأكيدها في وقت ثان فقط من خلال سلسلة من التأملات المتتالية وغير المبرمجة في البداية[3]. إن القاعدة الوحيدة التي تتحكم في وجود هذه الأكوان الشكلية هي انسجامها الداخلي.

وتعتبر **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** أول وأحسن مثال أدبي لهذا الاتجاه في الفن المعاصر الذي استكشفته منذ أمد طويل الفنون التشكيلية. والملاحظة أن أكوان اللغة الفنية هذه لا يمكن ترجمتها بشكل مباشر إلى "استعمال" ملموس، وهو لا يعني أننا نقبل بمسلمته الشهيرة جداً حول لا فائدة الفن السماوية، نحن نسجل فقط ـ في إطار ثقافي محدد ـ ظهور بعد جديد للغة الإنسانية،

ووجود لغة لم تعد تقتصر على التأكيدات على العالم انطلاقاً من حقائق (ومرجعيات) تنظمها العلامات وفق صيغ علاقات محددة، ولغة تصبح هي نفسها انعكاساً للعالم، وتنظم من أجل هذا الهدف العلاقات الداخلية بالنسبة له ـ وعلاقات العلامات ـ ولا تلعب الحقائق المدلول عنها إلا دوراً ثانوياً كركيزة للعلامات، لكأن الشيء المعين الآن هو الذي يقوم بوظيفة العلامة الاتفاقية لكي يكون المفهوم الذي يشير إليها هذا المدلول، وتبين **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** كل التناقضات، فلأنه، في مملكة الكلمات، لا يمكن لتنظيم العلامات أن يتجنب الإحالة دائماً إلى مراجع ملموسة (متواطئة بهذا الشكل في التنظيم العام لبنياتها) يمكن أن يحدث كما يحدث بالفعل في **استيقاظ عائلة الفاينيكانس**، أن تتعلق المدلولات ـ إذا كان شكل الدوال يعبر عن رؤية ممكنة جديدة للعلاقات بين الأشياء ـ برؤية موجودة و"بالية" من قبل ـ وبالنظر إلى القناعة التيوصوفية السحرية المصبوغة بالاستشراقية، والتي يوجد الكل وفقاً لها في الكل، والعالم ليس إلا رقصة لإعادات مستمرة بدون هدف.

وفي النهاية فإن استعمال المراجع ليس نتيجة عرضية خالصة لاستعمال العلامات، فهذه المراجع، وهي توجد من قبل مع كل تشويهاتها، يجب إدخالها في اللعبة والاستفادة منها بقدر أكبر، واستعمالها برميها مجموعة على البساط ثم التعزيم عليها، وإذا كانت حضارتنا قد ولدت من هذا التراكم الثقافي فإن مؤسسة جويس لم تكن إلا قاتل أبيه العادي[4].

إن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** ومن خلالها ومن خلال تطور أثر **جويس** لم تعدنا بالحلول لمشكلاتنا الفنية ـ ومن ورائها مشكلاتنا الإبستمولوجية أو العملية. إن أثر **جويس** ليس إنجيلاً ولا كتاباً رسولياً رسالته نهائية، فبمحاولته التقريب والجمع بين سلسلة من الشعريات المتعارضة سابقاً، فقد استبعد المؤلف إمكانيات أخرى في الحياة والفن مذكراً هكذا، ومرة أخرى، أن شخصيتنا هي شخصية مفككة، وأن إمكانياتنا هي متكاملة، وأن امتلاكنا للواقع يتضمن

أشياء لا يمكن الجمع بينها، وأن كل محاولة لكي نحدد كلية الأشياء والسيطرة عليها هي محاولة تراجيدية في جزء منها، لأنها تقود نفسها إلى الفشل أو النجاح الجزئي فقط.

إن **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** لا تشكل الاختيار، لكنها تشكل فقط واحداً من الاختيارات الممكنة والصالحة، بشرط أن يبقى المفهوم الآخر لهذا الاختيار حاضراً في الخلفية، أي استحالة أن نسيطر من خلال اللغة الوحيدة على وضعيتنا في العالم، وضرورة تغيير الأشياء نفسها. وفي حدود اختياره، وبسبب تقديمه باعتباره التعريف الوحيد للعالم، يندفع في سلسلة من التناقضات التي يتعذر حلها، فيبين لنا كتاب **جويس** صورتنا الحقيقية في مرآة اللغة.

وبشحذه لهذه الصورة يجد **جويس** إنسان العصر الوسيط سجيناً للتناقضات التي لا يجد الوسائل لحلها، وعلى الأقل فإنه وهو يختفي وراء السور الكبير للريح flatus vocus فقد بحث دون توقف عن التحرر من هذا النظام المتعارف عليه والذي يشكل إرثه. لقد كانت له شجاعة المغامرة في الفوضى وهو يحذف بوعي كل نقط الاستدلال وكل ألواح النجاة التي يمنحها التقليد، لقد مهد كل الصيغ وكل الثوابت، وهو يقبلها ككل لكي يعلقها ككل بواسطة نوع من المدخل الساخر والمخيب للآمال. لا ينبغي للصورة الشرقية للأفعى التي تعض ذيلها والبنية الدورية والكاملة حقاً للكتاب أن توقعانا في الخطأ، **فاستيقاظ عائلة الفاينيكانس** ليست انتصاراً للكلمة التي وصلت بصفة نهائية ودائمة، ومن خلال إيقاعها وقواعدها، إلى تحديد الكون وتاريخه المثالي والسرمدي، فـ جويس نفسه يشير بشكل واضح إلى بعد رسالته عندما يحدد ذلك بهذه الكلمات:

“condemmed fool , anarch , egoarch , hiresiarch , you have reared your desunite Kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul [(5)].

فإذا كانت **استيقاظ عائلة الفاينيكانس** كتاباً مقدساً فإنه يعلم أنه في البداية كانت الفوضى. وبهذا الشرط فقط يمنحنا أسس الإيمان الجديد، وفي نفس الوقت يمنحنا أسباب لعنتنا.

ومهما يكن من أمر فإنه يقوم باستبعاد كون لا يمكن أن نحيل عليه، ويضع نهاية لغموض الخطاطات التي أصبحت غير مستعملة، ويصنع منا ورثة للمنشق ستيفان، ويتركنا مهيئين ومسؤولين أمام إثارة الفوضى وإمكانياتها.

هوامش وإحالات الخاتمة

(1). بهذا المعنى فأوليس لها وظيفة سلبية، ليس فقط باعتبارها تشكل فعل اتهام، بل باعتبارها تشكل علامة، فإذا كان الفن كما سبق أن قيل "تقييم للقيم" فإنه في نفس الوقت تقييم للقيم المضادة les non - valeurs

(2). انظر مقدمة ريشار إيلمان Richard Ellmann لـ ستانيلاس جويس My Brother Keeper مرجع مذكور.

(3). فيما يتعلق بالفضاء المنطقي باعتباره إطاراً للعوالم الممكنة انظر:

-Erik Stenius , Wittgenstein's Tractatus , Oxford , Blackwell , 1959 ,ch IV , $ 7

(4). هذه الطريقة لمعرفة ثقافة وممارستها بدون تحفظات، وبالتحديد لأنها في أزمة، هي بدون شك واحد من مظاهر أثر جويس الذي أعجب كثيراً الطليعة الشعرية.

(5). استيقاظ عائلة الفاينيكانس، ص. 188.

المترجم

ـ أستاذ الأدب الحديث والنقد والسيميائيات بجامعة محمد الأول ـ كلية الآداب.

ـ شاعر ومترجم وعضو اتحاد كتاب المغرب. وقد ترجم العديد من الدراسات النقدية إلى اللغة العربية، كما ترجم مجموعة من النصوص الشعرية المغربية إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

صدر له:

* في نقد المناهج المعاصرة (البنيوية التكوينية) مطبعة المعارف الجديدة ـ الرباط ـ (1994).

* التحليل السيموطيقي للنص الشعري ـ جيرار دولودال (ترجمة) مطبعة المعارف الجديدة ـ الرباط ـ (1994).

* نظريات القراءة (من البنيوية إلى نظرية التلقي) ـ مجموعة من المؤلفين (ترجمة)، دار الجسور، وجدة، (1995).

* المغامرة الروائية ـ سلسلة مفاتيح المعرفة، جامعة محمد الأول، وجدة، (1996).

* السيميائيات أو نظرية العلامات ـ جيرار دو لودال (ترجمة).



المحتويات



"في بعض الأحيان يتحدث علماء الجمال عن الاكتمال" وعن "الانفتاح" في الأثر الفني، وذلك بقصد إضاءة ما يحدث أثناء "استهلاك" الموضوع الجمالي. فالأثر الفني هو، من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل، كما تصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها في عقل المستهلك وإحساسه، وهكذا يخلق المؤلف شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه، مثلما أراده هو؛ لكن، ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك - وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، ويحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها - يمارس إحساساً شخصياً وثقافة معينة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبلية، توجه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولاً جمالياً، وبالضبط، عندما يكون ممكناً تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعاً كبيراً في المظاهر والأصدية، دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه.

وبهذا المعنى الأول فإن كل أثر فني، حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر "مفتوح" على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة، دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلاً، ونمنحه تنفيذاً، ونعيد إحياءه في إطار أصيل.

امبرطو إيكو



دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا - اللاذقية - ص. ب 1018 هاتف 422339

9789933477301